zarez

DVOTJEDNIK ZA KULTURNA I DRUŠTVENA ZBIVANJA
Zagreb, 17. rujna 2009., godište XI, broj **265**

BORIS POSTNIKOV: NAŠ ČOVJEK TODORIĆ
MAROJE MRDULJAŠ: VIZIONARSTVO NA CVJETNOM
TEMAT: 11. ISTANBULSKI BIJENALE

9 771331 797006 03309
12 kn (HR), 2,5 km (BIH), €1,6 (SLO)

INFO
Jelena Ostojić **2, 55**

DRUŠTVO
Naš čovjek *Boris Postnikov* **3**
Bijeda hermeneutike ili sudski krug kredom *Saša Ćirić* **4-5**
Projekt Conet
David Pescovitz **6-7**
Tajni signali *Simon Mason* **6-7**
Razgovor s Harisom Pašovićem i Jankom Baljkom
Omer Karabeg **8-9**

STRIP
Zlatousti
PelhamOrdini project **5**

KOLUMNA
KapetanKoma preporučuje
Zoran Roško **9**
Livada Hrvatska
Nenad Perković **12**
Željeti ne vidjeti
Neven Jovanović **46**

SOCIJALNA I KULTURNA ANTROPOLOGIJA
Karneval i hrvatsko alternativno kazalište 1970-ih
Višnja Rogišić **10-11**

VIZUALNA KULTURA
Polemički dijalog s estetizacijom života *Mersid Ramičević* **13**
Why So Serious?
Marijana Rimanić **14-15**
Vizionarstvo na Cvjetnom
Maroje Mrduljaš **16-18**

TEMA BROJA: 11. istanbulski bijenale
Priredila Silva Kalčić
Od čega čovjek živi
Što, kako i za koga / WHW **19-22, 27-28**
Umjetnost i aktivizam
Silva Kalčić **29-30**

MALI ZAREZ: Smrt postmodernizma i nastavak, Alan Kirby **23-26**

ESEJ
Heretik slobode
Jaroslav Pecnik **31**

KAZALIŠTE
Razgovor s Dunjom Knebl
Suzana Marjanić **32-33**

GLAZBA
Nestašne prepelice
Mersid Ramičević **34**
Posmrtna maska osnovne misli
Mersid Ramičević **35**
Opera ne mora biti skupa
Trpimir Matasović **35**

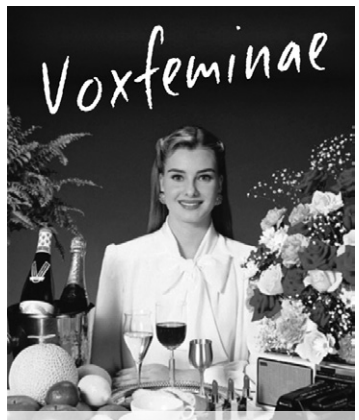
FILM
Trierov frontalni napad na filmski jouissance
Aleksandar Bečanović **36**
Natprosječno horor ostvarenje
Mario Slugan **38**

KNJIGE
Mrtvi heroji i preživjeli svjedoci
Martina Perić **39**
Rođenje nove "ultraljevice"?
Marko Kostanić **40-41**
Za inat *Jelena Marković* **42**

POEZIJA
Daroga za Katmandu
Dinko Delić **43**

PROZA
Sprovod (ili zločin i kazna velečasnog Franceka)
Marko Gregur **44**

NATJEČAJ
Čista savjest *Maja Sačer* **45**
S ruba kontintenta
Maja Klarić **45**



Vox Feminae

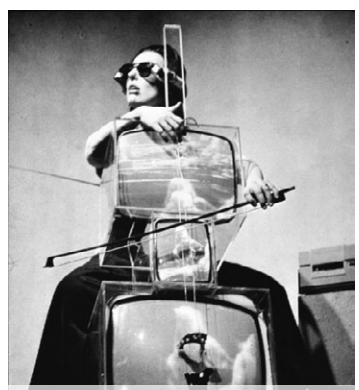
Od 30. rujna do 4. listopada održat će se, ovaj put u prostorima AKC-a Medika, *Vox Feminae*, festival koji promiče stvaralaštvo, kreativnost i umrežavanje žena, rodno osviještenih osoba i kolektiva. U nešto produljenu izdanju festivala bit će prikazane retrospektive filmskih umjetnica poput Mirande July, Barbare Hammer, Signe Baumane i Sadie Benning. Miranda July je međunarodno priznata konceptualna umjetnica, književna i filmska autorica domaćoj publici vjerojatno poznata po svom prvom dugometražnom filmskom uratku *Ti i ja i svi koje poznajemo*, za koji je napisala scenarij, režirala ga i u njemu nosila glavnu ulogu. Kod nas je objavljena i njena zbrka kratkih priča u prijevodu Mime Simić *Baš ti, baš tu*. Sadie Benning autorica je jedanaest kratkih angažiranih filmova, u kojima osuđuje homofobiju, rasizam i seksizam. Unutar filmskog programa naći će se i radionice te diskusije na temu ženskog filma. Osim filmskog, festival će biti bogat i glazbenim programom, u sklopu kojeg će nastupiti bendovi The Rock Flock, Suicidal Birds, Xenia Flex, Starke i A. J. Shanti. Prvi dan festivala bit će otvorena i konceptualna izložba *Generacija X – ženske perspektive*. Završni dan, nedjelja, rezervirana je za tradicionalni buvljak, kojim će se zatvoriti ovo treće izdanje *Vox Feminae*.

Promisliti ljubav

Časopis za književnost, znanost i umjetnost *Autsajderski fragmenti* izlazi dva puta godišnje, a tema dvobroja za 2009. jest *Knjiga ljubavi/ The Book of Love*. Njome se potiče autore na inovativno i originalno promišljanje o ljubavi u njezinim najrazličitijim vidovima, što uključuje sociološke analize shvaćanja ljubavi u suvremenom društvu, analize poimanja ljubavi u filozofsko-sociološkoj imaginaciji, proučavanje elementa ljubavi u književnosti, likovnoj umjetnosti i glazbi, istraživanje senzibiliteta i reprezentacija ljubavi u različitim kulturama i sl. Časopis, zajedno s Institutom Vlado Gotovac, objavljuje natječaj za radove na tu temu, a mogu se prijaviti svi znanstveni i stručni radovi napisani po pravilima znanstvene metodologije, književni radovi te umjetnički radovi iz različitih područja vizualne umjetnosti (slikarstvo, fotografija, strip, itd.). Neki od predloženih naslova jesu: *Ljubav u doba konzerve* – analiza shvaćanja ljubavi u potrošačko-marketinškom društvu; *From Fromm with Love* – smisao ljubavi u psihološko-sociološkoj imaginaciji; *Dok nas Smrt ne rastavi* – ekstremne prakse tretiranja ljubavi u pravnim sustavima različitih društava; *10 stvari koje morate znati o ljubavi* – ljubavni recepti u popularnim časopisima… Rok za prijavu radova jest 30. listopada 2009.

Oni dolaze

Izložba *Bez naziva* Josipa Tirića u Galeriji Studentskog centra dio je likovnog projekta *Oni dolaze*. Cilj projekta jest promovirati mlade autore koji su u procesu napuštanja sustava Akademije i ulasku u novi svijet čija pravila određuje umjetnička *scena*. Osim promocije, umjetnici će imati priliku raditi na projektu s mladim povjesničarima umjetnosti i kustosima te će zajednički realizirati samostalne izložbe. Uz praktičan rad, naglasak je na komunikaciji između mladih umjetnika i kustosa. Josip Tirić slikar je mlađe generacije, a nametnuo se na hrvatskoj likovnoj sceni prepoznatljivim slikarskim izrazom za koji su karakteristični pusti krajolici i ambijenti u kojima se naziru fantomski likovi u nedefiniranim situacijama. Izložba je otvorena od 14. rujna u 20 sati do 21. rujna.



Che Guevara videoarta

U sklopu *Split Film Festivala* u Domu Mladeži prvi put u Hrvatskoj izloženi su originalni crteži, grafike, videoradovi, objekti te opsežna foto- i videodokumentacija Nam June Paika, jednog od najvećih suvremenih umjetnika videoumjetnosti. Izložba je postavljena u prostoru Multimedijalnog kulturnog centra. Njegove videoskulpture, instalacije, performansi i videoradovi tvore jedan od najutjecajnijih i najvažnijih opusa u mediju. Paik je jako pridonio povijesnom razvoju videoumjetnosti. Koristeći se radikalnim umjetničkim postupcima s britkim humorom, dekonstruira i demistificira jezik, sadržaje i tehnologiju televizije. Njegova ikonoklastična djela istražuju spoj umjetnosti i popularne kulture. Među brojnim izložbama najveća retrospektivna izložba Nam June Paika priređena je 2000. u Solomon R. Guggenheim muzeju u New Yorku pod naslovom *The Worlds of Nam June Paik*. U sklopu *Enigme objekta*, u Klovićevim dvorima, radove tog "Che Guevare *videoarta*" mogli smo već vidjeti u Zagrebu prije četiri godine. Izložba se može pogledati do 30. rujna kada se završava *Split Film Festival*.

Plesna platforma

Deseta platforma mladih koreografa posvećena je plesačima i koreografima koji su u proteklih deset godina na ovoj manifestaciji nastupili kao debitanti, a danas su okosnica hrvatske plesne scene. Na Platformi, koja se smatra nezaobilaznim mjestom susreta ponajboljeg s domaće i inozemne plesne scene, prikazat će se petnaest predstava, među kojima šest međunarodnih gostovanja i jedna premijera – predstava *Malo* Nensi Lazić, nastala u koprodukciji s Teatrom &TD. Osim hrvatskih izvođača Nikoline Pristaš, Pravdana Devlahovića, Selme Banich, Irme Omerzo, Željke Sančanin, Barbare Matijević, Andree Široki i Roberte Milevoj, nastupit će i međunarodne zvijezde suvremenog plesa Rosalind Crisp, Bjoern Saefsten, Thomas Leburn. U popratnom programu održat će se više radionica, predavanja te izložba likovnih radova na temu plesa te će se prikazati stari hrvatski plesni filmovi, među kojima i antologijske snimke predstava Ane Maletić. Ovogodišnja zemlja partner jest Švedska, a predavanje o švedskom plesu održat će Christine Molander, umjetnička direktorica najvećeg švedskog plesnog centra Moderna Dansteatern. Na Platformi se dodjeljuje godišnja strukovna nagrada Udruge plesnih umjetnika Hrvatske. *Platforma* će se održati u Zagrebu od 18. do 27. rujna.

Upisi na Mirovne studije 2009/2010.

Mirovni su studiji namijenjeni građanima i građankama koje žele aktivno doprinositi izgradnji mira i smanjenju društvene nepravde. Za sudjelovanje u programu mogu se prijaviti osobe starije od 18 godina, zainteresirane za propitivanje pojma i prakse mira, nenasilja, ljudskih prava te nenasilnog djelovanja. Na upis se ohrabruju osobe svih životnih dobi. Od sudionika i sudionica se očekuje redovito sudjelovanje na odabranim predavanjima, spremnost na grupni rad, zajedničko učenje i razmjenu iskustava. Uči se od predavača, ali i jedni od drugih. Zbog specifičnih metoda rada, koje uključuju puno diskusije i aktivnosti, u program se upisuje najviše 35 sudionika i sudionica, a prijaviti se može do 20. rujna.

Opet u kino Tuškanac

Nova sezona u kinu Tuškanac započinju 18. rujna dvjema premijerama. Riječ je o dokumentarcima *Ptice* Petra Krelje i *Nevidljive galerije* Željka Kipkea. Potom slijede ciklusi suvremenih filmova, kojima će biti predstavljene dvije istočne kinematografije, kineska i japanska. Četvrti put u kinu Tuškanac bit će organiziran tjedan suvremenog talijanskog filma. Drugu godinu zaredom organizirat će se revija iberoameričkih filmova iz Čilea, Španjolske, Brazila i Portugala. Početkom prosinca vjernu publiku očekuje cjelodnevni subotnji filmski program, *Dan filma* prepun francuskih filmova koji će miris i toplinu Mediterana unijeti u zimsku atmosferu Zagreba i Tuškanca.

Hrvatski filmski ljetopis

Krajem srpnja izašao je novi broj *Hrvatskog filmskog ljetopisa,* kvartalnog časopisa za filmologiju i filmsku kritiku. Za novi dizajn zaslužna je Barbara Blasin, grafička dizajnerica nagrađena na ovogodišnjem Zagrebačkom salonu. Novi broj je ustvari dvobroj za proljeće/ljeto 2009, a tiskan je u novom, nešto kraćem formatu na 228 stranica. Tema broja jest ideologija u filmu bivše Jugoslavije, sa studijama o Veljku Bulajiću i o filmovima *Sutjeska*, *Bitka na Neretvi*, *Underground* i *Lepa sela lepo gore*. Časopis također donosi filmološke studije o *Blade Runneru*, *Full Metal Jacketu*, Branku Marjanoviću, Ivanu Martincu, Raoulu Coutardu itd. te opsežan blok eseja o filmovima s kinorepertoara.

nastavak na stranici 47 —

NAŠ ČOVJEK

KAKO JE JEDAN "ZAPRAVO DUHOVIT" OGLAS ISPRIČAO PRIČU O "HRVATSTVU" PO POSEBNOJ, TRAJNO SNIŽENOJ CIJENI

BORIS POSTNIKOV

— SKRIVENA PREMISA BRIGE ZA fair play U TRŽIŠNOJ UTAKMICI JEST OVA: REKLAMAMA NE SMIJEMO DOZVOLITI DA PROGOVORE O SVOJOJ KONKURENCIJI NAPROSTO ZATO ŠTO SE REKLAMAMA NE MOŽE VJEROVATI —

Kratak uvod za one koji ne prate nogomet: u srijedu, 9. rujna, hrvatska je reprezentacija – ako je vjerovati sportskim novinarima – trebala odigrati "povijesnu utakmicu" na gostovanju u Londonu, protiv Engleske, u okviru kvalifikacija za nastup na Svjetskom prvenstvu u Južnoj Africi. Pobjeda je – skrenimo nakratko opet u žargon sportskog novinarstva – bila "imperativ". E sad, kako naši nogometaši malo-malo pa igraju nekakvu povijesnu utakmicu, ovoga su puta nešto opuštenije shvatili svoju historijsku misiju: primili su pet golova, uspjevši nekako iznenaditi Engleze i sebe jednim postignutim. U epilogu ispostavilo se da imperativ ipak nije bio kategorički: Ukrajinci, naši izravni konkurenti za plasman na afrički turnir, istodobno su iznevjerili vlastito povijesno poslanje igrajući s reprezentacijom Bjelorusije, pa je nacionalna tragedija, barem privremeno, izbjegnuta. Umjesto nje, idućeg smo dana dobili farsu.

DOMAĆI PROTIV GOSTIJU "Lidl tuži Konzum", najavljivao je na naslovnici riječki *Novi list.* Povod: reklamni oglas objavljen preko cijele dvije stranice dnevnih novina uoči londonske nogometne blamaže. "Navijajmo za Hrvatsku!" poručivala je ta reklama, dodajući usput i "KONZUMirajmo hrvatsko!" kako bi se prosječnom hrvatskom navijaču&potrošaču pojasnilo kojim je kanalima poželjno artikulirati medijskim nabrijavanjem akumulirano domoljublje. Ono što je posebno zasmetalo Lidlove menadžere i piarovce vizualni je dio oglasa: prikaz nogometnog igrališta na kojem su, u prepoznatljivoj formaciji, umjesto igrača na lijevoj strani posloženi Konzumovi brendovi (Saponia, Ledo, Kraš…), a na desnoj deset Lidlovih i jedan (po svemu sudeći greškom zalutali) Billin. Konačno, da ne bi bilo zabune, lijevo lijepo piše "Domaći", a desno "Gosti".

Izgradnja imidža oslonjenog na "hrvatstvo" već dugo je glavna strategija Konzumovih marketinških stručnjaka: od televizijskog spota u kojem kamioni raznose crveno-zelene proizvode kroz pažljivo odabrane pejzaže Slavonije, Zagorja, Istre i Dalmacije, pa do angažiranja glumca Vedrana Mlikote, koji kapitalizira imidž "našeg čovjeka" zaljubljenog u svoj zavičaj tako što tumači gledateljima da bi proizvode (kao, do jučer, susjede i sugrađane) valjalo razlikovati po nacionalnom ključu, Konzum uporno uvjerava potrošače kako je upravo on – za razliku od svih tih interšpara, kauflanda, merkatora, bila i lidlova, nanesenih elementarnim nepogodama antipatične i prijeteće globalizacije – taj koji je njihov, "domaći". Samo, ovoga je puta, nastojeći zajahati val medijski potencirane nacionalne euforije oko nogometnog susreta, otišao korak predaleko, ogriješivši se usput o pravila jedne druge utakmice, koja, doduše, nije "povijesna", ali je kudikamo važnija.

"Tržišna utakmica", navodi *Novi list* riječi sudskog vještaka za marketing Igora Kerna, "ne poznaje 'protivnike", a Zakon o nedopuštenom oglašavanju jasno kaže kako je ta reklama nedopuštena po nekoliko stavaka. Reklama, naime, ne smije ocrnjavati ili obezvređivati druge sudionike na tržištu, njegove žigove, zaštićena imena ili druga obilježja, ili se pak usmjeravati na nepošteno prikazivanje drugih s ciljem vlastite promocije."

Sličan argument potegao je i Kamilo Antolović iz Udruženja društava za tržišno komuniciranje pozivajući se na Kodeks po kojem je "kopiranje etikete, znakova i tuđih ideja u kreiranju vlastite poruke nelojalan postupak".

Ti istupi – uobičajeni u sličnim situacijama – zanimljivi su jer nas prečicom vode u samo srce reklamne logike. Reklame, dakle, trebaju biti isključivo afirmativni monolozi, lišene su prava da dijalogiziraju ili kritiziraju, poželjno je i dozvoljeno tek da konstruiraju aseptičke krajobraze u kojima postoji samo jedan proizvod i njemu prikladne kulise; reklame su, zapravo, šareni nacrti malih, totalitarnih svjetova. A skrivena premisa brige za *fair play* u tržišnoj utakmici pritom je ova: reklamama ne smijemo dozvoliti da progovore o svojoj konkurenciji naprosto zato što se reklamama ne može vjerovati. Čak i zakonsko reguliranje pravila reklamne igre tako neuvijeno govori ono što svi već dobro znaju: stvoreno da omogući "poštenu" i "lojalnu" proizvodnju "umjetnosti uvjeravanja", u istom nas dahu obavještava da joj ne možemo vjerovati. Nije da to nekoga zanima, dakako. Parafrazirajući Žižeka: potrošači ionako znaju da oglasi ne govore istinu, ali svejedno i dalje kupuju.

ČOVJEK KOJI JE VOLIO JABUKE Kontradikcijom na kojoj počiva reklamokracija nisu, naravno, razbijali glavu ni Lidlovi menadžeri: "u pravnom će smislu Lidl sigurno reagirati", najavila je njihova glasnogovornica, proglasivši Konzumovu reklamu "podlom". Zvonimiru Moroviću, članu uprave Bille, pak, kampanja se učinila više "prljavom", a dodao je i da zavarava kupce, jer "Clever (Billina marka koja je nastupila na poziciji lijevog veznog za goste, op.a.) jest međunarodni brend, no većinu proizvoda te robne marke proizvode hrvatski radnici u hrvatskim poduzećima, od domaće sirovine. Mnogi Konzumovi Kplus proizvodi, s druge strane, proizvode se u stranim državama, i sigurno nisu domaći."

Ne treba biti naročito domišljat da bi se zaključilo kako prigovor gospodina člana uprave Bille potpuno promašuje cilj. On je utemeljen, poziva se na činjenice, racionalno je obrazložen; samo, kao što smo mogli vidjeti na primjeru zakonskog uređenja pravila oglašavanja, razložnost baš i nema puno veze s reklamiranjem. Reklama, na kraju krajeva, nikada ne reklamira proizvod: ona reklamira sliku tog proizvoda. A slika Konzumovih proizvoda nepogrešivo je "hrvatska", kao što je "hrvatska" i nogometna reprezentacija, iako za nju uredno nastupaju igrači "proizvedeni" u Švicarskoj, Njemačkoj, Australiji ili Brazilu. Pritom ono što stoji u podtekstu Konzumova oglasa nije "konzumirajmo hrvatsko da bismo potpomogli hrvatsku proizvodnju", jer reklame i nisu usmjerene na proizvodnju, nego na potrošnju. Između redaka Konzumova oglasa tako zapravo piše: "konzumirajmo hrvatsko da bismo uvećali hrvatski profit". A taj je profit, naravno, profit Ivice Todorića.

Onoga Todorića koji, u nezaboravnoj *trash* socrealističkoj reportaži Nina Đule iz *Jutarnjeg lista*, otprije nešto više od godinu dana, izgleda ovako: "Jabuke su mu poput djevojaka. Hranu za krave prebire po prstima toliko zadovoljno da se čini kako bi je i sam kušao. Bika bi ljubio među rogove. Gledao bi satima, zaljubljeno, u velike kotače svemirskog stroja što plazi po njivi, jednoj iz njegova nepreglednog carstva, koje poznaje u stopu." Onoga Todorića koji, kao u lošoj meksičkoj sapunici, živi s cijelom obitelji u dvorcu na predimenzioniranom imanju (""Ako me netko ugosti u dvorcu u Francuskoj, pa gdje bih ja njemu u Hrvatskoj uzvratio? Moram imati infrastrukturu" – objašnjavao je, gotovo kao da se ispričava"). Onoga Todorića čiji Agrokor, prema posljednjim izvješćima, svojim dobavljačima duguje 7,13 milijardi kuna pa je, uz državu, jedan od najvećih domaćih generatora nelikvidnosti, crna rupa koja usisava i uništava bezbrojne male poduzetnike držeći ih istodobno na kratkoj uzici ovisnosti. Onoga Todorića koji je u *bussinesu* što su Zdravko Mamić u nogometu ili Željko Kerum u politici – osioni alfa-mužjak bez respekta spram formalnih pravila koja bi se mogla kositi s njegovim interesima. Razlika je jedino u tome što je Todorić neusporedivo moćniji, pa mu na raspolaganju za javno poliranje lika&djela stoji, eto, i jedna od najutjecajnijih i najčitanijih dnevnih novina.

ADVERTISING BUSSINES AS USUAL I sada recite da taj i takav Todorić nije "naš čovjek". Da, sve hrvatstvo njegova Konzuma izvire upravo iz te figure omnipotentna *pater familiasa*, skrojene točno po mjeri ovdašnjeg imaginiranja uspjeha, i nema nikakve veze s mjestom proizvodnje Kplus deterdženata, salama ili keksa. Čini se da su do slična zaključka – ne treba se bosti s rogatima, pogotovo ako ljube bikove među rogove – došli i Lidlovi stratezi. Već idućega dana, nakon što su "zbrojili dva i dva", zaključili su da je Konzumov oglas, "zapravo duhovit, i kao takav dobra reklama za naše vlastite robne marke", pa odlučili da je najpametnije "gledati svoja posla, i krenuti dalje". Ono što je trebalo postati velikim medijskim skandalom rasplinulo se brže nego povijesni teret devedeset londonskih nogometnih minuta, a na popršitu su ostali samo članovi Suda časti HURA-e (Hrvatske udruge reklamnih agencija), koji su sazvali sjednicu posvećenu isključivo tom slučaju. Na njoj će, može se pretpostaviti, osuditi neprimjerenost takve reklamne prakse. Ali to je, na kraju krajeva, manje važno, i poslužit će samo tome da bi se nesmetano mogao nastaviti *(advertising) business as usual*. Zanimljivije je kako nam je jedan kratkovječan, ne naročito važan, "zapravo duhovit" oglas, baš zato što je prekršio pravila struke, ispričao dosta toga o oglašavanju, stanju stvari u našem gospodarstvu i, konačno, o hrvatstvu po posebnoj, trajno sniženoj cijeni.

BIJEDA HERMENEUTIKE ILI SUDSKI KRUG KREDOM

U POVODU PRESUDE VRHOVNOG SUDA CRNE GORE ANDREJU NIKOLAIDISU I MONITORU

SAŠA ĆIRIĆ

Ovih dana je do zainteresovanog dela javnosti došao tekst presude Vrhovnog suda Crne Gore kojim je pozitivno okončana tužba Emira Kusturice upućena pre 5 godina na 4 adrese. Povod za Kusturičinu tužbu bio je tekst Andreja Nikolaidisa *Dželatov šegrt*, objavljen u broju 710 nedeljnika *Monitor* od 28. maja 2004. godine. Za pretrpljenu duševnu bol Kusturica je od tuženih (gde se nalaze još i preduzeća Antena M i Studio Mouse) tražio skroman solidaran iznos od 100.000 evra. Osnovni sud u Podgorici je 2006. odbio tužiočev zahtev kao neosnovan. Po žalbi tužioca Viši sud u Podgorici 2008., uz "troškove parničnog postupka" od 750 evra, definiše duševni razrez od 12.000 evra koji imaju bratski da podele magazin *Monitor* i autor tuženog teksta Andrej Nikolaidis (ostali su oslobođeni optužbe). Šestog meseca ove godine Vrhovni sud Crne Gore odbija žalbu *Monitora* i Andreja Nikolaidisa, potvrđujući presudu Višeg suda u Podgorici.

SUDIJSKA HERMENEUTIKA U obrazloženju presude, Vrhovni sud Crne Gore nalazi da se u pomenutom tekstu Andreja Nikolaidisa *za tužioca navodi da je "glup, ružan, pokvaren", "da sve što ima treba da zahvali magarcima", "da je pružao alibi za svakog ubijenog Muslimana", "da se svrstao na stranu dželata u Srebrenici",* te da sadrži *navode kojima se vrijeđaju njegova* [Kusturičina, prim. S. Ć] *osjećanja u vezi sa vjerskom i nacionalnom pripadnošću, te i njegova djela i dostignuća u oblasti umjetničkog stvaralaštva*.

Vrhovni sud zaključuje: *Takvi navodi, očigledno uvredljive sadržine i namjere, posmatrano odvojeno i u cjelini, ne mogu predstavljati vrednosne sudove motivisane kao poziv na javnu polemiku, kako to navode revidenti. Ovo zbog toga sto se tim navodima, na ružan i neprimjeren način, uz najveći stepen najgrublje ironije i sarkazma vrijeđa tužilac, njegova čast i ugled, kao ličnosti, već osporava i pravo na njegovo mišljenje.*

Postoji više razloga zašto se treba baviti ovom presudom i zašto je korisno baviti se slučajem Kusturičine tužbe ekstenzivno. Jedan od njih dolazi iz sfere hermeneutike, odnosno tumačenja (novinarskog) teksta. Obrazloženje presude koje je ispisao Vrhovni sud Crne Gore neprocenjiv je doprinos nekolikim filološkim i naučnim disciplinama (interpretacija filmske kritike, sociologija morala, građansko vaspitanje – lekcija o zaštiti slobode i dostojanstva pojedinca itd.).

SILOGIZAM VESTERNA: KO JE RUŽAN, GLUP I ZAO Krenimo redom. Andrej Nikolaidis piše: *Propagandna mašina tog vremena bila je zasnovana kako na nemoralu, tako i na gluposti. Novine i televizija nisu bili samo ogavni, nego i pravljeni za idiote. Valjalo je biti neosjetljiv za ljudsku patnju, slijep za vlastitu krivicu, napokon i dovoljno glupav da bi se povjerovalo u vlastitu ispravnost. Ružni, glupi i pokvareni – takve je proizvodila propaganda Miloševićeve države.* I još, odmah u narednom pasusu: *Kakve su budale tada defilovale kroz televizijske studije! Kakve su budalaštine štampale novine! Gotovo svako ko je imao nešto glupo a patriotsko da kaže, dobio je priliku da to i učini na državnoj televiziji, u* Politici *ili* Pobjedi. *Jedna od najvećih medijskih zvijezda tog vremena bilo je Emir Kusturica.*

Podsetimo se da sud kao "navod" ili činjenični fakat uzima da Nikolaidis tvrdi da je Kusturica "ružan, glup i pokvaren". A zapravo novinar tvrdi da su ružni, glupi i pokvareni rezultat proizvoda "propagande Miloševićeve države". Emir Kusturica je pomenut kao "najveća medijska zvezda tog vremena" kada su, kako piše, elektronskim medijima defilovale budale (izvanrednih razmera) a novine štampale (neviđene) budalaštine. Nikolaidis nigde ne kaže koji postotak građana Srbije i Crne Gore smatra delom učinka Miloševićeve propagande, mada je bliska pameti pretpostavka da smatra da taj postotak nije mali.

Domišljamo se kako je od toliko građana Srbije i Crne Gore Vrhovni sud Crne Gore u rečima "ružan, glup i pokvaren" prepoznao da se misli baš na Emira Kusturicu. Možda je sud bio rukovođen gvozdenom logikom silogizma: Nikolaidis tvrdi da su građani Srbije i Crne Gore ružni, glupi i pokvareni (tj. da su proizvodi Miloševićeve propagande). Emir Kusturica je građanin S i CG. Ergo: Emir Kusturica je ružan, glup i pokvaren. Na takvoj primeni logike silogizma Vrhovni sud Crne Gore može dobiti prelaznu ocenu.

Ipak, kraj narednog Nikolaidisovog pasusa unosi smutnju u inače besprekoran silogizam. U tekstu se naime tvrdi da je Emir Kusturica bio "jedna od najvećih medijskih zvijezda". Ako znamo da su mediji proizvodili propagandu u ratna vremena (što im je bio osnovni profesionalni zadatak i patriotski čin), Kusturica medijska zvezda, dakle aktivni deo te propagandne (propa-gadne) mašinerije, kako je moguće da bude u isto vreme proizvođač ružnih, glupih i pokvarenih ljudi i proizvod, tj. i sam ružan, glup i pokvaren?

Psihološki gledano, to i nije tako neverovatno a postoji i ona latinska poslovica da se sličan sličnom raduje. Opet, i dijalektički gledano, implikacije zaključka Vrhovnog suda Crne Gore deluju prosvetljujuće i ukazuju na egzistencijalni sinhronicitet aktivnog i pasivnog momenta u čoveku, kao i na interkauzalnost ova dva počela ljudske duše, delatnog i trpnog.

Ipak, s treće strane, ako je konstatovati da je neko ružan, glup ili pokvaren (ili sve troje odjednom) uvreda a ne dijagnoza ili lični utisak/stav, zašto Vrhovni sud od svih građana SiCG uzima u zaštitu samo Emira Kusturicu?

BAŠ JE MAGO ŠTO JE SRCU DRAGO Dalje Vrhovni sud tvrdi da je Andrej Nikolaidis napisao da *da sve što ima* [Emir Kusturica, prim S. Ć.] *treba da zahvali magarcima*. Evo i izvornog teksta: *Voli* [Emir Kusturica, prim S. Ć.] *životinje, posebno magarce. Za njega, magarac je "anđeo čuvar". On zna da mnogo od onoga što je stekao duguje upravo magarcima.*

Odmah pada u oči interpretativna širokogrudost suda: "mnogo od onoga što je stekao" postalo je "sve što ima" (Što vele, kad je *mnogo*, što to ne bi bilo *sve*? Ili je malo ili mnogo, sve ili ništa, i dalje se domišljamo o sudskoj logici tumačenja koja sada vuče na Paskalov "duh geometrije" koji za razliku od "duha finese" prezire detalje i sitnice). Drugo, paradoks Andreja Nikolaidisa oslikava semantički transformaciju pojma magarca od denotativnog značenja (životinja) preko simboličkog (magarac kao biblijska figura) do alegorijskog značenja koje magarac ima u basnama i uopšte narodnoj imaginaciji (magarac kao oličenje gluposti i tvrdoglavosti). Sud je u obzir uzeo samo alegorijsko značenje, bivajući slep za ostala. Zašto?

U Starom zavetu u epizodi o Valamu (IV Knjiga Mojsijeva) ženski parnjak magarca, tj. magarica vidi anđela Gospodnjeg koji stoji na putu sa isukanim plamenim mačem i ukazuje na opasnost koja putnicima preti. Valam, čovek, dvonožno razumno biće, ne vidi anđela i tuče jadnu životinju, srljajući u sigurnu propast. Ipak, pokazaće se da je životinja bila u pravu i da je svom gospodaru svojom tvrdoglavošću zapravo spasila život.

— KUSTURIČIN DOBROVOLJNI POVRATAK KORENIMA TAKO PREDSTAVLJA POBEDU NACIONALISTA: JEDNOM SVETSKI POZNATOM REDITELJU PALA JE GENERIČKA KOPRENA SA OČIJU I ON JE SHVATIO ONO ŠTO SU NACIONALISTI SVE VREME TRUBILI —

Šta je naravoučenije ovog podsećanja na biblijsku parabolu? Imajući u vidu versku konverziju Emira Kusturice iz islama u pravoslavno hrišćanstvo, koju Kusturica doživljava kao povratak praotačkoj veri, koji preobražaj ističe u svom intervjuu pariskom *Figarou* a Nikolaidis komentariše u svom tekstu, biblijsko ili simboličko značenje pojma magarac dobija na izuzetnoj težini. Zašto dug Emira Kusturice za sve što ima, kako to tumači sud, ne bi bio dug prema magarcu, ili magarici, simbolu "anđela čuvara" koja mu je mogla biti savetnik ili inspiracija za jednu krupnu životnu odluku kao što je javno deklarisana promena vere? Ako je tome tako, Vrhovni sud se teško ogrešio o najveću knjigu najdubljih istina kakva je Biblija. S druge strane, ako magarca poput Vrhovnog suda vidimo tek kao oličenje gluposti, ostaje nejasno zašto bi za Kusturicu bilo uvredljivo, ili bar toliko uvredljivo, da stoji tvrdnja da je sve što ima stekao zahvaljujući magarcima? U redu, ovim se negira Kusturičin originalan doprinos vlastitom imetku, ali zar nisu pravi adresat ove uvrede "magarci" u Crnoj Gori koji su "veliki deo" Kusturičinog imetka omogućili? Zašto se ti "magarci" nisu oglasili sami ili je Vrhovni sud Crne Gore samoinicijativno preko Kusturice uzeo u zaštitu te nekonkretizovane "magarce" iz crnogorske vlasti zahvaljujući kojima je Kusturica, makar delimično, imućan čovek?

RAT, NEKOM BRAT A NEKOM TABUT Naredna uvreda Nikolaidisa Kusturici je po nalazu suda tvrdnja da je Kusturica *"pružao alibi za svakog ubijenog Muslimana"* i *"da se svrstao na stranu dželata u Srebrenici"*. Opet sledi izvorni citat iz teksta Andreja Nikolaidisa *Dželatov šegrt*: *Sada je snimio film o ratu u Bosni* [reč je o Kusturičinom filmu *Život je lep*, prim S. Ć.]. *Zašto? "Da bih prekinuo predrasudu da se Srbi i muslimani mrze", kaže Emir. Što je još želio? Njegovim riječima: "Da se ogradim od ideje da treba naznačiti naciju koja je u pravu, naciju koja to nije, napadača i napadnutog". Film je, hoće nam reći Emir, revizionistički. Što će reći da relativizuje krivicu i zločine. Jer Emiru se ne dopada podjela na one koji su napali i ubijali i one koji su se branili i ginuli. "U ovo naše vrijeme, moral je relativna stvar", poentira Emir. Kad se tako shvati moral, sve je moguće, pa i braniti ljude koji su bombardovali grad u kojem je rođen, moguće je i stati na stranu dželata u Srebrenici. Jer po Emiru, nema onih koji su u pravu. Nema pravednih – to je najstarija odbrana onih koji su debelo zgriješili.*

I ovde se dotičemu suštine, mimo ružnih magaraca i pokvarenih glupaka. Teza Andreja Nikolaidisa je da Kusturica u svom filmu "relativizuje krivicu i zločine", odnosno da pokušava da pokaže da u ratu u Bosni od 1992.-1995. nije bilo dželata i žrtava, da su sve strane jednako činile zločine i da je stoga nemoguće uprti prstom u jedno od njih, srpsku, i reći da ih je ona počinila najviše i da je odgovorna za najteža i najmasovnija ogrešenja o sve Ženevske konvencije o pravilima ratovanja.

Drugim rečima, u jednom smislu Vrhovni sud Crne Gore tvrdi, zajedno sa pristalicama pune autonomije umetnosti, da nijedno umetničko delo nema blage veze sa onim što je njegova tema, sadržaj fabule ili referencijalno označeno, tj. da čak i ako ima nekakve veze, bitna je celina tog umetničkog dela koja se ne može svesti na tendencioznu poruku ili propagandu. Kao što se uči i danas u školi, umetnost, lepa književnost i lepi film, govore o životu, ljubavi i lepoti, veličajući svaku od njih, ponaosob i zajedno, a kaštigujući smrt, mržnju i grozotu. Kakav bi Kusturica bio umetnik, ispod nekoliko Palmi a na obali Mokre gore *at the moment*, a da ne slavi život i ljubav, doduše malko raspojasan život mimo civilizacije ali to je njegovo pravo i deo umetničke slobode, poučava nas presuda Vrhovnog suda Crne Gore.

Posredno, negirajući vezu Kusturičinih filmova i ratne propagande, sasvim nezavisno od toga gde je i od koga Kusturica nalazio novac za budžet svojih filmova, gde ih je snimao i od kojih sve Miloševićevih struktura dobijao

pomoć i podršku, a posebno dakle nezavisno od ideoloških implikacija njegovih filmova iz devedesetih, Vrhovni sud Crne Gore je dao za pravo relativizujuće-revizionističkim nastojanjima Emira Kusturice, kao i većine srpske političke i intelektualne elite, da se izbriše razlika između zločinaca i žrtava, odnosno da se stavi znak jednakosti između osvajačke, rušilačke i zločinačke politike srpskog nacionalizma i Slobodana Miloševića i drugih koji jesu činili zločine ali ne takvih razmera i kao napadnuta strana.

UMETNOST JE SRCE SUDIJE Vrhovni sud CG našao je da je Andrej Nikolaidis svojim tekstom grubo vređaju tužiočeva *osjećanja u vezi sa vjerskom i nacionalnom pripadnošću, te i njegova djela i dostignuća u oblasti umjetničkog stvaralaštva*. Andrej piše: "*Ja sam pravoslavni hrišćanin", kaže Emir. Ne precizira koje mu je kršteno ime – Panta, Miloje, Dobrilo... Njegova porodica je, tvrdi, izvorno pravoslavna. Što će reći da su mu se preci, kada su klanjali, Allahu molili kao pravoslavci. "Moj otac je rođen kao musliman, ali je prije svega bio Srbin", kaže Emir. Ali Emir neće da bude musliman. Jer mu je porodica, negdje u dubini prošlosti, bila pravoslavna. Ako bi zakopao dublje, otkrio bi da je, još ranije, bio paganin. Na dnu iskopine porijekla otkrio bi, tvrdio je Darvin, majmuna.*

Pravo je svake punoletne žene i muškarca da odluči kojoj će se veri i naciji prikloniti, iako većina po inerciji i centripetalnim zagrljajem svoje sredine bira naciju i veru svojih roditelja i svoje sredine. I inače su promene vere retke, ne samo na tzv. našim prostorima, ali takva promena nipošto ne sme da bude povod sprdnji, omalovažavanju i izrazima osude. Kao što, sa druge strane, tzv. civilizovan svet svoje nacionalnu i versku (ateističku, deističku, agnostičku...) pripadnost uzima relaksirano i konzumira privatno, dakle, bez javnih deklaracija i pompe.

I ovaj citat Nikolaidisovog teksta ima dva momenta. Insistiranje na hrišćanskom (pravoslavnom) poreklu južnoslovenskih muslimana nije novijeg datuma već predstavlja mejn strim srpske istoriografske i književne tradicije (za istoriografiju nezavisne Crne Gore još ne znam). Istraživanje tog porekla nikad nije bio samo neutralni istraživački poduhvat naučnika već je uvek sadržavao političke namere. Neke od tih namera bile su oličene u pokušajima da se muslimani milom ili silom, ubeđivanjem ili "istragom", vrate svojoj "izvornoj" veri a samim tim i naciji, koja je oduvek na veru gledala kao na svoje strateško ofanzivno oruđe. U tom kontekstu, Kusturičin dobrovoljni povratak korenima (čiju iskrenost nam ne pada na pamet da dovodimo u pitanje) tako predstavlja pobedu nacionalista: jednom svetski poznatom reditelju pala je generička koprena sa očiju i on je shvatio ono što su nacionalisti sve vreme trubili.

Opet, Andrej Nikolaidis, gledao-ne gledao sa antipatijama na tu konverziju, uopšte ne osporava Kusturičino pravo da definiše vlastiti identitet. On ga uzgred podseća da se svojim političkim izjavama, filmovima i opredeljenjem za Miloševićevu Srbiju svrstao na stranu dželata njegovog dojučerašnjeg naroda. To podsećanje, kao i udžbenički podsetnik na Darvinovu teoriju evolucije, jeste po mom osećanju maliciozno. Ali, malicioznost je legitimni deo novinarskog repertoara a ne treba zaboraviti ni ideološki bagaž dela onoga kome je upućena.

— OVA PRESUDA VRHOVNOG SUDA CRNE GORE SRAMOTA JE ZA CRNOGORSKO SUDSTVO I DRUŠTVO —

No, vratimo se smešnoj strani hermeneutike, tj. obrazloženju Vrhovnog suda CG. Da li je posle magarca možda majmun figurativni instrument kojim je optuženi (i osuđeni) po mišljenju suda uvredio tužioca? Ako jeste, zašto bi tako bilo? Jer Nikolaidis ne piše da su jedino i isključivo Kusturičini prapreci nastali od majmuna, on podseća da smo svi nekada bili majmuni. E sad, skeptični deo mog bića se pita da li smo baš svi nastali od iste grupe majmuna. Ja vučem na one svetlo-smeđodlake, "kvaziarijevske" majmune, Andrej Nikolaidis pak na one latino tipa, tamnije dlake koji su odrasli u podneblju okruženi slasnim zalogajima. O Kusturici neću, opasno je, a za predsednika Vijeća Vrhovnog suda Crne Gore, Radoja Orovića, naravno ne znam, ali mi se pričinjava da njegovo poreklo vodi od onih koji su u Kjubrikovom filmu *Odiseja u svemiru 2001* prvi dotakli crni obelisk i prvi shvatili u koga je vlast.

NEKA SE U LEPOGLAVU JAVE DRUGOVI IRONIJA I SARKAZAM Ako smo do ovog trenutka nekako iza sudskih formulacija i istaknutih "navoda" prepoznavali brigu da se zaštiti dostojanstvo i čast velikog reditelja, sledećim navodima iz saopštenja blago smo zabezeknuti. Sud osuđenog Nikolaidisa tereti da je osporio Kusturičina *djela i dostignuća u oblasti umjetničkog stvaralaštva* i to na *ružan i neprimjeren način, uz najveći stepen najgrublje ironije i sarkazma*. Time se po mišljenju Vrhovnog suda ne samo *vrijeđa tužilac, njegova čast i ugled, kao ličnosti, već osporava i pravo na njegovo mišljenje.*

Tačno je da je Andrej Nikolaidis u svom tekstu "grubo" osporio umetničke domete Kusturičinog filmskog opusa (izuzimajući prvenac *Sjećaš li se Doli Bel*, mada je i njega dobrim delom pripisao Abdulahu Sidranu:). Ali otkad se to sud bavi validnošću i utemeljenošću kritičkog suda, merilima i argumentima vrednosnog prosuđivanja o jednom umetničkom delu kakvo je film? Kojim su to parametrima sudije došli do zaključka da je kritika Kusturičinih filmova izvedena na "ružan i neprimeren način" i kako bi trebalo da izgleda dopuštena, nekažnjiva kritika koja, logično, govori na "lep i primeren način"?

Takođe, ovom sudskom presudom ironija i sarkazam su iz registra stilskih figura i retoričkih manira apgrejdovani iliti miropomazani u rang prekršajnih i krivičnih dela čije javno prakticiranje zlobne muzikante košta 12.000 evra. I još, ako i razumemo da su "najgrublja ironija i sarkazam" (hm, to bi značilo da je Andrej bio samo malo nežniji, ove figure se ne bi našle na optuženičkoj klupi?) povredili sujetu reditelja i umetnika, te predstavu koju ima o sebi, kako bilo koja i bilo kakva (filmska) kritika može da "ospori pravo" na nečije mišljenje?

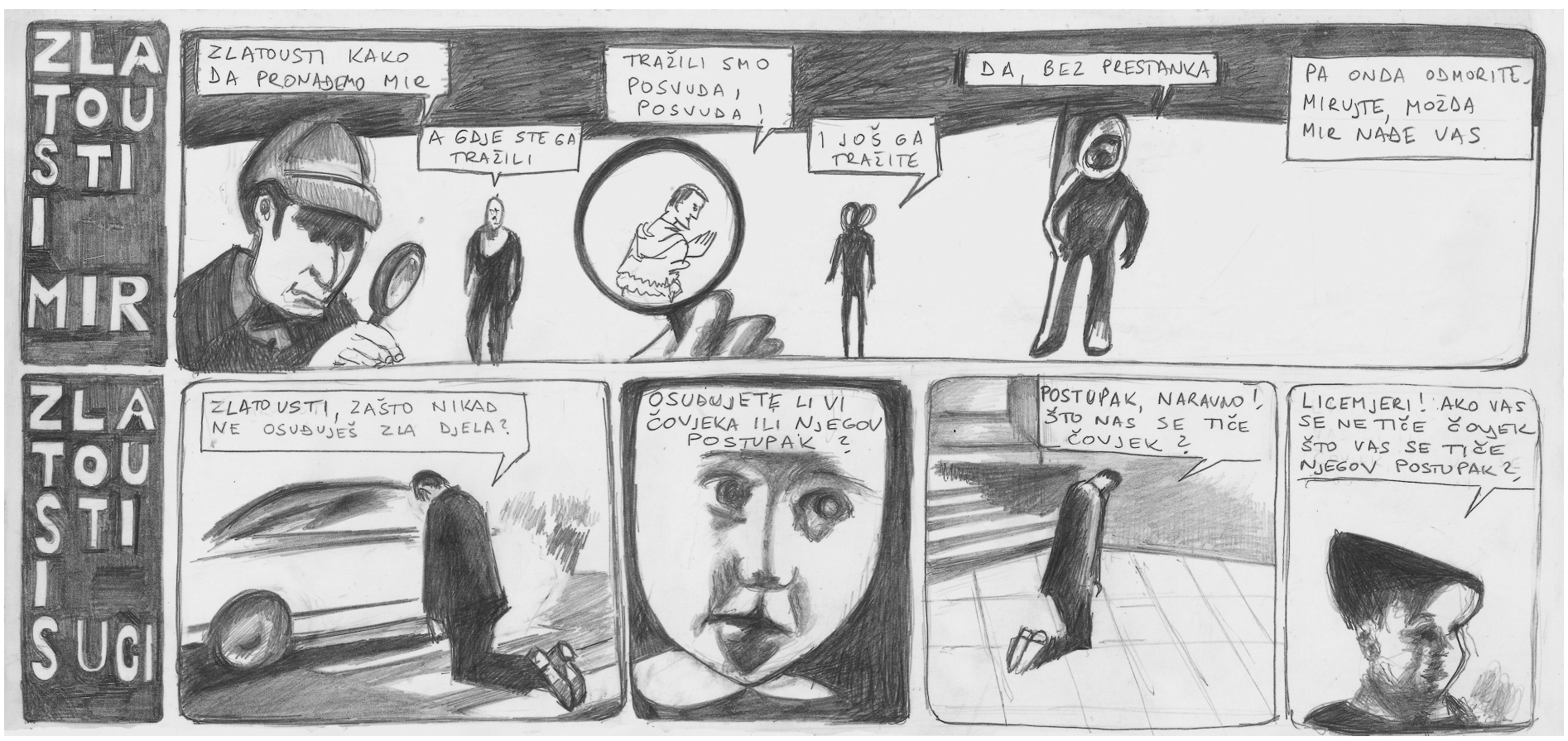
Za sam kraj, takođe iz sudskog ugla malo o psihološkoj pozadini recepcije jedne kritike i jednog novinskog teksta. Sud naime objašnjava zašto nije bilo potrebno izvršiti veštačenje obima i dubine duševnog bola kod tužioca:

Pri tom treba imati u vidu da za postojanje duševnih bolova, njihov intenzitet i trajanje, nije bilo potrebno medicinsko vještačenje na šta se revizija potencira bez osnova. Jer, grubo vrijeđanje, podsmijeh i izlaganje ruglu, morali su izazvati težak i ozbiljan poremećaj psihičke i emocionalne ravnoteže, kod svakog čovjeka, pa i tužioca, zbog čega je, po ocjeni ovoga suda, odgovarajuće vještačenja u tom pravcu, bilo suvišno i nepotrebno.

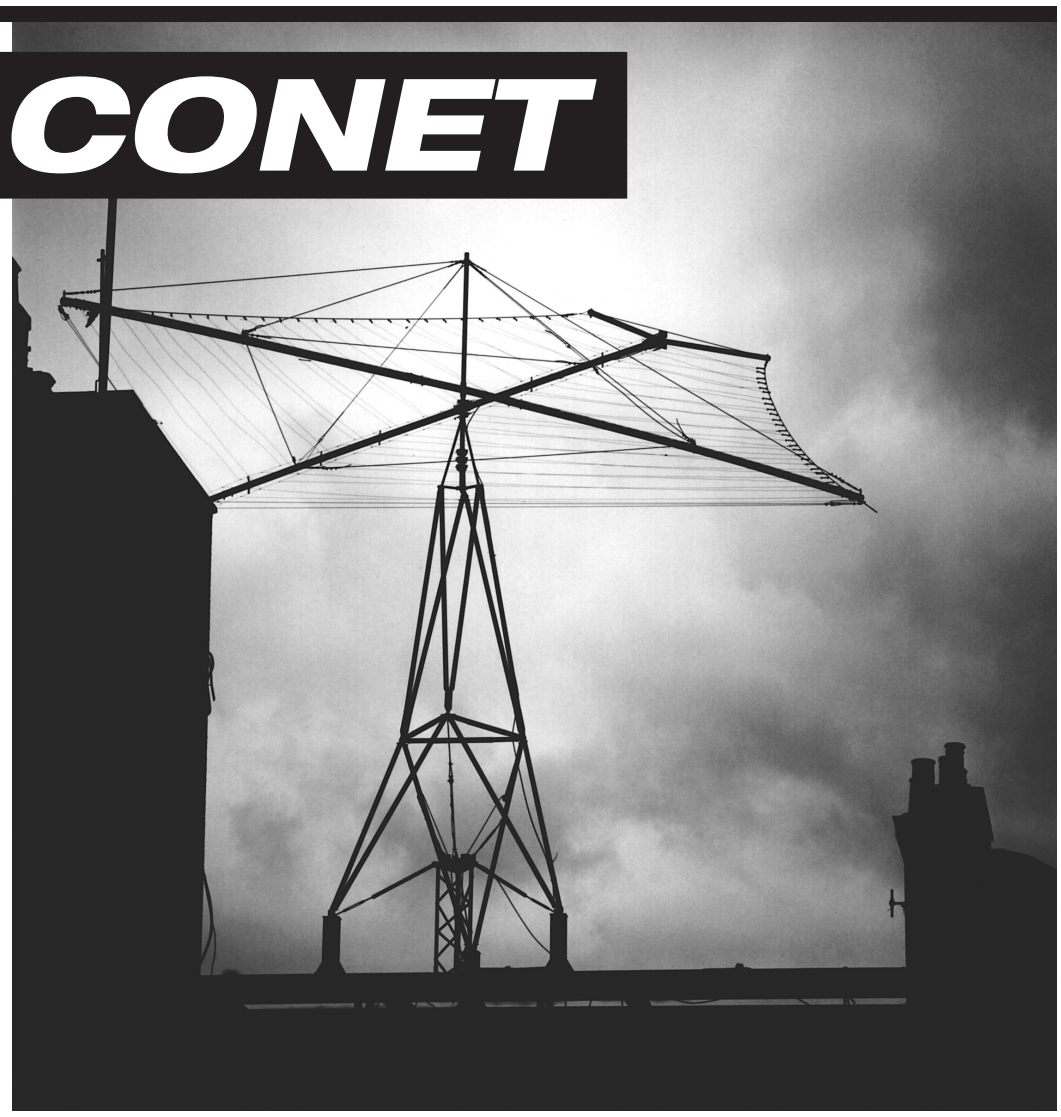
Dakle, 12.000 evra (neto?) vratiće u normalu "težak i ozbiljan poremećaj psihičke i emocionalne ravnoteže" reditelja i čoveka, nalik svakom drugom ljudskom biću, poznatog kao oličenje istih (setimo se samo njegovog "bokserskog" derneka u Kanu).

SRAMOTA I OPOMENA Ova presuda Vrhovnog suda Crne Gore sramota je za crnogorsko sudstvo i društvo a pirova pobeda i cinični revanšizam tužitelja kome nije palo na pamet da se zadovolji time da i sam napiše kakav mu drago odgovor na tekst Andreja Nikolaidisa. U isti mah, ova optužba je opomena za sva društva u regionu kako sud može restriktivno i ignorantno da tumači umetnička dela i autorske kolumne i kritike. Opomena posebno važi za Srbiju, čiji je parlament nedavno usvojio Zakon o javnom informisanju kojim su drastično povećane zakonske kazne, upravo za dela povrede nečijeg dostojanstva. Naravno, više od zakona vredi njegova primena. Od presude sudija crnogorskog Vrhovnog suda njihove kolege u svetu imaju šta da nauče: da zakon topuza nije samo poslastica drumskih razbojnika, da atmosfera straha i neslobode nisu učinak jedino autoritarnih ideologija a kratka pamet i izrugivanje zdravom razumu odlika magaraca i majmuna.

STRIP: ZLATOUSTI PelhamOrdini project



PROJEKT CONET



KRATKOVALNE RADIO-POSTAJE EMITIRAJU TAJANSTVENE NUMERIČKE PORUKE O ČIJEM SE PODRIJETLU JOŠ RASPRAVLJA, A SVRHA IM NIJE JASNA. PRETPOSTAVLJA SE IPAK DA ŠALJU ŠPIJUNSKE PORUKE. I NAKON HLADNOG RATA ONE NASTAVLJAJU ODAŠILJATI POPUT SATNOG MEHANIZMA

DAVID PESCOVITZ

Okrećući gumb svojeg kratkovalnog radija, naišli ste na "najeksperimentalniju" radiopostaju koju ste ikada čuli. Gloknšpil-melodiju prati glas male djevojčice koja izgovara brojeve i slova bez nekog, kako se čini, posebnog reda. Piratski radioremiks nekog tehno DJ-a? Performativna umjetnost? Ne, naletjeli ste na "numeričku postaju", a poruka u tom ludilu jednostavno nije bila namijenjena vama. Negdje u svijetu vladin špijun, možda CIA, M16 ili Mossad, grčevito bilježi brojeve u notes, a pokraj njega je uputstvo s ključem za dešifriranje.

"Kratkovalne numeričke postaje savršene su za anonimnu, jednosmjernu komunikaciju: sa špijunima smještenima bilo gdje u svijetu mogu kontaktirati njihovi gospodari preko malih, lokalno dostupnih i neizmijenjenih kratkovalnih prijamnika", piše na internetskoj stranici Projekta Conet, ekipe koja je na četiri CD-a iskomplirala 150 snimki numeričkih postaja iz posljednjih triju desetljeća. (Riječ *conet* – angliziranа varijanta riječi *konec* – odjavnica je jedne od tih postaja.)

POPUT GLAZBE ZA BALLARDOV NOIR-DOKUMENTARAC I to je, ukratko, to. Navodno su obavještajne službe svojim agentima na terenu trideset godina odašiljale jednosmjerne poruke preko kratkovalnih postaja, a ti prijenosi zvuče čudnije od bilo koje Stockhausenove kompozicije ili minimalističke elektronike koju ste ikada čuli.

"Navodno" je ključna riječ kada se govori o namjeni numeričkih postaja, iako se čini da se svi s uhom u eteru slažu da su te postaje povezane sa špijunažom. Rijedak članak u *mainstream* medijima o numeričkim postajama, objavljen u *Daily Telegraphu*, citirao je glasnogovornika Ministarstva za trgovinu i industriju, odgovornog za reguliranje etera u Velikoj Britaniji: "Te (numeričke stanice) ono su što pretpostavljate da jesu. Ljudi ih ne bi trebali mistificirati. One nisu, da tako kažemo, za javnu konzumaciju."

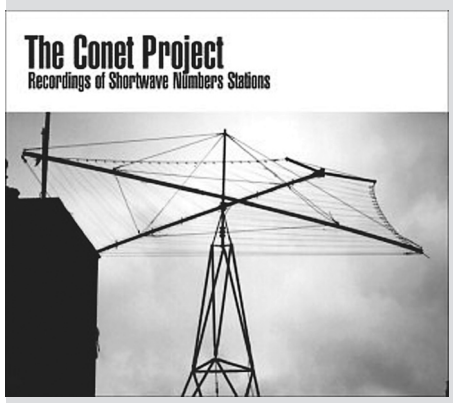
Ali kada sam nabasao na Aquarius Records u San Franciscu, kako sam mogao ne konzumirati te poruke? Dok sam počinjao prebirati po djelima improvizacijskog jazza Johna Zorna, elektro-akustičkoj ontologiji Terrea Thaemlitza i nadrealnim zvucima etiopijskih terenskih snimki, jedva da sam primijetio zvuk koji je dopirao iz sterea u trgovini – kompjutorski glas koji je smireno brbljao brojke. Vjerojatno, pomislio

— KRATKOVALNE NUMERIČKE POSTAJE SAVRŠENE SU ZA ANONIMNU, JEDNOSMJERNU KOMUNIKACIJU: SA ŠPIJUNIMA SMJEŠTENIMA BILO GDJE U SVIJETU MOGU KONTAKTIRATI NJIHOVI GOSPODARI —

TAJNI SIGNALI

ULOMCI NAJVAŽNIJEG TEKSTA POSVEĆENA PROJEKTU CONET

SIMON MASON



Ako ste ikada odlutali izvan kratkovalnih postaja i amaterskih radioudruženja i poslušali područje dodijeljeno takozvanim "fiksnim" postajama, možda ste mogli čuti glasove kako čitaju dugačke liste s brojevima raspoređenim u grupe od po četiri ili pet znamenki. Ti se prijenosi općenito zovu "numeričke postaje" i javljaju se na raznim jezicima.

Što su one? Pronaći odgovor na to pitanje nije lagan zadatak. Najvjerojatnije objašnjenje jest da su ti prijenosi kodirane poruke poslane špijunskim agentima. U različitim su slučajevima, tijekom godina, agenti bili uhvaćeni kako posjeduju određene "zanatske napravice". One su uključivale kratkovalne radioaparate, nevidljivu tintu i takozvani "jednokratni" notes. Taj se notes sastoji od nekoliko listova od nasumce sastavljenih grupa od četiri ili pet figura. Stranice su načinjene od posebna materijala koji se može lako uništiti spaljivanjem ili možda čak jedenjem. Kao što ime sugerira, svaki se list papira može iskoristiti samo jedanput. Kada postaja emitira, obično pošalje brojčani identifikator da istakne koju stranicu notesa valja rabiti za tu konkretnu poruku. Kada je poruka poslana, primatelj oduzima odaslani broj od odgovarajućeg broja na listu (ili obrnuto). To je ključno za sigurnost notesa. Bez spomenutog arka poruku je nemoguće odgonetnuti. Drugi načini dekodiranja mogli bi uključivati uporabu knjige dostupne i pošiljatelju i primatelju, a koja bi sadržavala kod koji bi upućivao na pojedine riječi na stranici. Na primjer, "312 02" odnosilo bi se na drugu riječ na stranici 312.

ACHTUNG, ACHTUNG Primijećeno je da neke postaje šalju iste brojeve i godinu dana – u jednom slučaju čak dvije godine. To bi moglo značiti da se emisije šalju agentima u svrhu treninga. Također stanice bi mogle slati "dezinformacije" i bezazlene emisije kako bi pokušale omesti prisluškivanja suparničke obavještajne službe. Koje god da je pravo objašnjenje, plašt tajnovitosti prekriva te postaje i samo je rijetko običnom čovjeku dopušteno zaviriti u taj mutni svijet. Jedna je takva prigoda bilo suđenje britanskom špijunu Geoffreyju Primeu. Bilo je otkriveno da je Prime instrukcije dobivao preko kratkovalnog radija. Njegov je niz bio kodiran u peteroznamenkastim grupama i emitiran u Morseovim znakovima. Ta je vrsta otkrića, međutim, rijetka i može se samo nagađati o cjelokupnoj priči koja se krije iza tih tajnovitih i fascinantnih radijskih prijenosa.

Moje vlastito zanimanje za numeričke postaje potječe nekoliko godina unatrag, ali mi je tek pojava kratkovalnih prijamnika s digitalnim očitavanjem frekvencije omogućila da se aktivno počnem njima baviti. Odlučio sam analizirati te postaje i možda doznati njihovu namjenu. To nije bio jednostavan zadatak jer nisu postojale nikakve upute o frekvencijama na koje bi se moglo osloniti. Pošao sam od nule. Prvi je zadatak bio razvrstati različite vrste postaja i ubrzo je postalo jasno koje su postaje emitirale na kojoj frekvenciji. Trebalo ih je skicirati i bilo je uzbudljivo čuti kako postaja počinje emitirati baš u predviđeno vrijeme. Naravno, njihovu lokaciju, namjenu i značenje njihovih poruka bilo je praktički nemoguće doznati samo na osnovi rasporeda emitiranja i radijske frekvencije, ali to je barem bio početak i bolje nego ništa.

Počeo sam s postajom koju sam prvi put čuo 1971. Bila je to njemačka postaja koja se koristila nasnimljenim ženskim glasom. Lako je reći ako se upotrebljava mehanički glas, jer su svi brojevi izgovoreni jednakim tonom. Ali ta je njemačka numerička postaja imala strog raspored i format. Koristila se, također, glazbenim oznakama ili intervalom – četveronotnom melodijom koja se penje po skali: *so-la-ti-do*, odsviranom na nekoj vrsti elektroničkih orgulja. Ta je melodija bila emitirana pet minuta prije svakog punoga sata. Točno u sat žena bi slala svojevrsne naslove svake od poruka koje bi slijedile, na primjer:

34324/05 67545/07 55433/11 34534/15.

Kosa je crta (/) bila izgovarana kao riječ trennung. Ti su naslovi bili slani točno pet minuta. Kao što možete vidjeti, dvoznamenkasti je broj nakon prvog trennung-

— CONET JE KULTURNI ARTEFAKT, ZVUČNI ZAPIS KULTURE NADZORA. NISU TO POST-KEJDŽOVSKI KAOTIČNI BIJELI ŠUMOVI KOJI "JEDNOSTAVNO ZVUČE *cool*", NEGO SADRŽAJNO BOGATA RADIJSKA EMITIRANJA KOJA, VRLO JEDNOSTAVNO, NIKADA NEĆEMO POTPUNO RAZUMJETI —

sam, nova stvar od Robina Rimbauda iliti Scannera, britanskog skladatelja koji u svoje mikseve ubacuje djeliće elektronički prisluškivanih razgovora preko mobitela.

Brojevi su nastavili protjecati kroz moj mozak dok sam kupovao, dovoljno prisutni da ometaju, ali nedovoljno repetitivni da iritiraju. Nazovimo to mutantskim Muzakom. Nakon 20 minuta prodavač i ja našli smo se u duboku razgovoru o "projektu Conet: snimkama kratkovalnih numeričkih postaja", jednom od "favorita osoblja trgovine". Kao i prodavač i ja sam se zainteresirao za komadiće Conet-znanja koje su, poput kulturnog virusa, širili djelatnici i kupci Aquariusa. Iskeširao sam 60 dolara da proanaliziram Conetove CD-e u udobnosti svojega doma.

Moja omiljena doza? Jedan Conetov CD prije spavanja. Ponoviti ako je potrebno. Ipak, budite upozoreni: nuspojave mogu uključivati zrnate i nihilističke noćne more sa špijunskim intrigama naoružane arsenalom mrtvih medija. Conet je poput filmske glazbe za neki Ballardov *noir*-dokumentarac. Doista, Ballardov se (ne)fikcionalni stil besprijekorno slaže s obavijesti na oskudnu, minimalističkom pakiranju Conetova CD-a: "O podrijetlu tih postaja još se raspravlja. Njihova svrha nije jasna. Neke su od njih trebale biti ukinute nakon 'završetka hladnoga rata", pa ipak one nastavljaju odašiljati poput satnog mehanizma."

TO NISU DOSJEI X I u tome je misterij koji zadržava slušalice na ušima tisuća slušatelja diljem svijeta. Ti ljudi većinom nisu avangardistički audio entuzijasti koji posjećuju Aquarius. Ne poznaju djela konkretne muzike. Ti su kratkovalni amateri gumbo-okretači druge vrste. Njima je proces djelovanja numeričkih postaja zanimljiviji od samog proizvoda. Izvan dohvata *mainstream*-radara, internetske stranice o numeričkim postajama, internetske četaonice i mejling-liste prepune su slušatelja koji dijele frekvencije, snimke, glasine, priče i nagađanja o najčudnijim zvukovima na radijskoj ljestvici.

"Ako uključite BBC World Service, znate gdje su im studiji, tko im je ciljana publika i gdje su odašiljači, ali kada su numeričke postaje u pitanju, ne znate ništa od toga", kaže Simon Mason, nadglednik kemijskog laboratorija u Engleskoj, koji je godine 1991. napisao jednu od prvih detaljnih analiza numeričke zbrke, tekst *Secret Signals: The Euronumbers Mystery*. "To je poput detektivskog romana ili televizijske emisije, s tom razlikom da nitko nikada neće pronaći rješenje."

Mason je bio tinejdžer koji je, ranih sedamdesetih, okretao gumbe na očevu kratkovalnom prijamniku kada je prvi put pao u numerički trans. "Slušao sam Glas Amerike i Moskovski radio i naposljetku naletio na radiopostaje pomoraca i avijatičara", kaže on. "Uspio sam pronaći objašnjenje za njih. Tada sam čuo čudan glas – netko je pet minuta neprestance izgovarao 'Papa November", dok je flauta hipnotizera zmija svirala u pozadini. I nigdje nije bilo nikakva objašnjenja za sve to."

Uvjeren da je samo žrtva neznanja, Mason je izgubio zanimanje za kratkovalne postaje. Sve do 1980-ih, kada se ponovno uključio i bio suočen s istim misterijem s kojim se susreo kao dijete. Napokon, otkrio je napomenu o numeričkim postajama u američkome časopisu *Monitoring Times*.

"To mi je otkrilo da nisam bio usamljen u slušanju tih stvari", kaže.

Mnogi su sati provedeni u slušanju i katalogiziranju, tijekom niza godina, doveli do Masonovih *Secret Signals*. Kratko nakon što su objavljeni, ustanovljena je ENIGMA (Europska asocijacija za prikupljanje i nadgledanje numeričkih podataka) i posredovanjem njezina ezoteričnog *ENIGMA Journala* uobličio se početni forum tragača.

"Entuzijasti numeričkih postaja obično su u svojim kasnim tridesetima, jer bi trebalo da su odrasli uz kratkovalne prijamnike, koje ovih dana većina ljudi smatra mrtvim medijem, ali oni su i ono što nazivamo anoraksima, opsesivnim šmokljanima koje zanimaju željezničke lokomotive i slične stvari", kaže on.

Chris Smolinski, na primjer, tridesetdvogodišnji je softverski inženjer iz Baltimorea, koji vodi mejling-listu *Spooks Spy Numbers Station*. S više od 300 članova *Spooks* je mjesto gdje se numerički entuzijasti susreću i druže na internetu.

"Na netu mogu napisati da nešto slušam i odmah doznati tko to još diljem svijeta čuje", kaže on.

Lista je, na primjer, nedavno brujala izvješćima o prvom francuskom numeričkom prijenosu. Na osnovi uzorka strukture, kaže Smolinski, ustanovljeno je da je postaja najvjerojatnije ruskog podrijetla. Smijeh na internetu izazivaju i tehnički gafovi česti na kubanskim numeričkim postajama.

"Imamo viceve o tome kako Castro ne zna napraviti dobar radio", kaže Smolinski. "Često ćete preko niza brojeva čuti pravu emisiju Radio Havane, jer je netko pogrešno spojio žice". Kao i većina numeričkih entuzijasta, Smolinski se zna šaliti na račun svojega hobija. "Na svu se sreću, ludi teoretičari urote nisu se uhvatili numeričkih postaja i doveli nas na loš glas", kaže. Naposljetku, on i Mason nemaju iluzija o tome da će jednoga dana dešifrirati poruke numeričkih postaja – štoviše, otkriti što to špijuni govore, značilo bi pokvariti klimaks te beskrajne priče.

U osnovi, to nisu *Dosjei X*.

ZVUČNI ZAPIS KULTURE NADZORA Uzmimo za primjer situaciju kada je Smolinski posjetio ono za što mu je internetski kolega rekao da je CIA-in toranj za emitiranje, sat vožnje jugozapadno od Washingtona. Na sredini polja, okruženi ogradom od bodljikave žice, upotpunjeni natpisima američke vlade "zabranjen prolaz", stoji nekoliko radijskih tornjeva. Je li Smolinski preskočio ogradu?

"Sigurno ne bih napravio ništa tako suludo", kaže prije nego što ponosno doda: "ipak sam napravio nekoliko dobrih fotografija koje sam stavio na svoju internetsku stranicu. Naposljetku, vlada se ne igra nikakvih igrica – oni velikim dijelom priznaju numeričke postaje i ono za što se one upotrebljavaju".

Conet je, dakle, kulturni artefakt, zvučni zapis kulture nadzora slušan uživo ili skinut s etera i spržen na CD. Nisu to post-kejdžovski kaotični bijeli šumovi koji "jednostavno zvuče *cool*" preko bas bubnja, nego sadržajno bogata radijska emitiranja koja, vrlo jednostavno, nikada nećemo potpuno razumjeti.

Slušajte ih.

S engleskoga prevela Asja Bakić.
Objavljeno na www.salon.com/people/feature/1999/09/16/numbers/

znaka "05", što označava vrijeme kada poruka broj 34323 treba početi.

Pet minuta nakon punog sata slijedila je stanka i žena je rekla *Achtung* i prvi je naslov ponovno poslan, ali ovaj je put "05" u poruci bilo zamijenjeno peteroznamenkastim brojem. Na primjer, 34324/22 značilo je da su u poruci 34324 bila 22 peteroznamenkasta broja. Nakon toga *Achtung* je ponovno poslan, a slijedio je naslov za drugu poruku, na primjer – 67545/39. Posljednja poruka ima nastavak */47*, što znači da ta poruka počinje 47 minuta nakon punoga sata. Primatelj bi, vjerojatno, poslušao sve naslove u prvih pet minuta i onda ne bi morao ponovno slušati sve do trenutka kada je počinjala njegova poruka, ako je, doista, poruka bila namijenjena određenom primatelju te večeri. Nakon posljednje poruke poslana je riječ *Ende* i postaja bi utihnula do pet minuta prije sljedećeg sata, kada su zlokobno zvučeći elektronički glasovi ponovno slani, najavljujući novi niz naslova i poruka.

TISUĆE ŠPIJUNA NA SLOBODI Velike promjene koje su se događale u Istočnoj Njemačkoj kako su se 1980-e bližile kraju također su promijenile emitiranje te postaje. Postupno se promet smanjio do točke kada su se čula možda samo dva prijenosa tijekom jedne večeri – katkad nijedan. U posljednjim danima te postaje raspored je postao još nepredvidljiviji i na kraju pao na jedan prijenos na tjedan. A onda je, potkraj travnja 1990, postaja iščeznula. Pitao sam se, zato, nije li se možda čitav magloviti svijet numeričkih emisija privodio svojemu kraju zajedno s karijerama svih tih tisuća bivših istočnonjemačkih agenata. Doista je izgledalo tako kada je nestala još jedna numerička postaja.

Učinilo se dakle da će ujedinjenje Njemačke dokinuti potrebu za tim emitiranjima, ali kratko je pretraživanje kratkovalnih frekvencija pokazalo da to nije bilo tako! Kako se ispostavilo, dvije su postaje koje sam opisao, s očitim vezama s Njemačkom, bile jedine koje su ukinute. Mnoge su druge i dalje slale kodirane nizove brojeva. Što se to događalo? Poslije se ispostavilo da amnestija koju je njemačka vlada dala bivšim članovima istočnonjemačke obavještajne službe nije u većoj mjeri iskorištena. Prema svemu sudeći, samo se nekoliko stotina bivših Stasijevih agenata predalo.

Ali to je ostavilo tisuće špijuna na slobodi, vjerojatno netaknutih identiteta i spremnih da novim gospodarima daju neprocjenjive gospodarske i tehničke informacije za uvelike smanjene troškove. Alternativno rješenje za KGB, ili koji god novi gospodari bili, bila bi uspostava nove špijunske mreže, za što bi bile potrebne godine. Regrutiranjem bivših istočnonjemačkih špijuna koji su već bili na položajima, novi bi gazde sačuvali mnogo vremena i novca. KGB je, najvjerojatnije, i imao najviše koristi od špijunskih informacija. Istočnonjemački je posrednik bio izbačen.

Ipak, to nije išlo glatko kako bi se moglo činiti. Ispostavilo se da je lokacija odašiljanja dviju spomenutih postaja bila mjesto po imenu Wilmersdorf, odmah izvan Berlina. Sada je, naravno, lokacija u ujedinjenoj Njemačkoj i ne može zato više služiti za odašiljanje kodiranih poruka špijunima na Zapadu. Još jedna od zagonetki jesu i mjesta odašiljača kojima se koriste postaje koje i dalje emitiraju. Možda se služe udaljenijim lokacijama ili opremom za odašiljanje u veleposlanstvima smještenima na Zapadu. Doista, neki od krovova tih veleposlanstava nalikuju na golema uzgajališta antena. Te su antene dio komunikacijskog sustava koji služi za prijenos informacija u domovinu i iz nje. Sve je to vrlo javno i široko rasprostranjeno. Bilo bi, međutim, vrlo jednostavno priključiti nasnimljeni glas koji bi, umjesto da komunicira s domovinom, prenosio kodirane poruke špijunima u neposrednoj okolini. To može donekle objasniti zašto je toliko promatrača, slušajući numeričke postaje, primijetilo da je jačina signala vrlo visoka. Često sam bio zapanjen silnom jačinom signala, čak i kada su oni s vrlo moćnih međunarodnih postaja bili prosječni. Objašnjenje o veleposlanstvima donekle razjašnjava stvar. Rečeno je, također, da je moguće koristiti se prijenosnim odašiljačima. Svatko tko je vidio antene kojima se koriste mornarice različitih zemalja mogao bi se s time složiti.

BROJEVI SE NASTAVLJAJU ODAŠILJATI Nažalost, cijela priča o numeričkim postajama ostaje misterij. Od jeseni 1991. KGB je očito ukinut i nova je organizacija sastavljena kako bi se brinula za interese onoga što je ostalo od Sovjetskoga Saveza. Svrha je nove organizacije, navodno, braniti ruske interese u inozemstvu i, kako nam je rečeno, imat će malo veze s prisluškivanjem telefona, špijuniranjem i svim ostalim tradicionalnim aktivnostima starog KGB-a. Zaista, količina prometa na ruskome jeziku znatno se smanjila.

Ipak, prijenosi na njemačkome jeziku nastavljaju se neoslabljeni. Zašto je tako, nije najjasnije. Špijuniraju li stari istočnonjemački agenti i dalje na Zapadu? Ako da, koja agencija ima koristi od toga? Gdje su lokacije za odašiljanje smještene sada, nakon što su one u bivšoj Istočnoj Njemačkoj ugašene? Upravljaju li nekima od njih, zapravo, zapadnjačke vlade? Pokušati naći odgovore na ta i mnoga druga pitanja praktički je nemoguće.

Jedna je stvar jasna: čak i nakon završetka Hladnoga rata, raspada Varšavskog pakta, propasti Stasija i KGB-a te svih drugih monumentalnih promjena u posljednje vrijeme, nepoznate agencije i dalje smatraju da je potrebno radiovalovima prenositi brojeve.

Brojevi se nastavljaju odašiljati.

S engleskoga prevela Asja Bakić.
Objavljeno na www.simonmason.karoo.net/page32.html. Oprema teksta redakcijska.

HARIS PAŠOVIĆ I JANKO BALJAK
RAT, LAŽI I FILMSKE TRAKE

O TRETMANU RATA NA PROSTORU BIVŠE JUGOSLAVIJE U REGIONALNOM FILMU U EMISIJI Most RADIJA SLOBODNA EVROPA RAZGOVARALI SU HARIS PAŠOVIĆ, KAZALIŠNI I FILMSKI REŽISER IZ SARAJEVA, I JANKO BALJAK, FILMSKI REŽISER IZ BEOGRADA

OMER KARABEG

Mislite li da se iz filmova koji su se bavili temom posljednjeg rata na teritoriji bivše Jugoslavije može saznati istina o tom ratu?

Haris Pašović: Imam utisak da smo u Bosni nizom igranih i dokumentarnih filmova artikulirali tu stvarnost na vrlo dubok i ozbiljan način, da su ti filmovi našli publiku i u Bosni, ali i u regionu i u svijetu, da su mnogi reditelji po tim filmovima postali poznati širom svijeta. S druge strane, mislim da u Srbiji i Hrvatskoj da ne govorimo o Sloveniji, Makedoniji ili Crnoj Gori u kojima skoro da se ništa nije dogodilo nema dovoljno tih filmova. U Srbiji je to skoro potpuno izostalo. Janko je napravio film *Vukovar poslednji rez* koji je dotakao tu temu na dublji način, kao i Goran Paskaljević sa filmom *San zimske noći*, ali je izostao angažman šireg kruga autora koji bi na temeljit način govorili o onome što se dogodilo u ratovima u bivšoj Jugoslaviji. Dok se to ne dogodi u Srbiji, mislim da se veliki pomaci u kulturi, pa ni u politici neće moći dogoditi.

RAZLOZI USPJEHA BIH FILMOVA

Janko Baljak: Mislim da po igranim filmovima, koji se bave ratnom tematikom u celom regionu, još uvek ne možemo da zaključimo kakav je to rat bio. To su bili manje-više filmovi koji su više bavili propagandom nego činjenicama, jer film, a pogotovo ratni, zavisi od finasijera, a finansijeri su bili vlade zemalja koje su želele da svoju istinu o ratu pošalju u svet. Mislim da je, uz par izuzetaka, o kojima je i Haris govorio, a koji su nastali na talasu mlade bosanskohercegovačke kinematografije koja je iznedrila autore koji su bukvalno pod bombama snimali svoje filmove, bilo mnogo više propagande, mnogo više kiča nego pravih, autentičnih dela koja bi dostojno reprezentovale ovaj region u svetu. Što se tiče autora koji su pokupili slavu, pre svega onih iz Bosne i Hercegovine, mislim da su oni bez ikakve zle namere da o kvalitetu tih filmova govorim loše imali dobar tajming, dobru volju i dobar fokus filmske i kulturne javnosti celog sveta, tako da mi se čini da ćemo, kako vreme odmiče, o tim filmovima, možda, govoriti na drugačiji način, hladne glave, više gledajući umetničke domete, a manje ono šta su ti filmovi značili za kinematografiju i za osećaj naroda u tom trenutku. Mislim da treba da prođe neko vreme da bismo o tim filmovima ozbiljno razgovarali, bez obzira na sve oskare i nagrade koje su dobijali. Mislim da se za hrvatske igrane filmove snimane na temu rata vezuje najdrastičnija propaganda. Uz par izuzetaka, tu, pre svega, mislim na Brešana i autore poput njega, sve ostalo je bilo jako, jako jeftina i kič propaganda finansirana od Tuđmanovog režima. Mislim da tek sada mlađi autori počinju na pravi način da preispituju šta se zapravo dešavalo na tlu Hrvatske u to vreme.

Haris Pašović: Mi ne možemo o cijelom regionu govoriti u jedinstvenim kategorijama jer je drukčije bilo snimati filmove pod granatama srpske vojske u Sarajevu, koje je bilo opkoljeno snagama Radovana Karadžića i jedinicama JNA, nego, recimo, u Srbiji. Ja moram reći da najvažniji filmovi koji su se pojavili u Bosni i Hercegovini nisu bili propaganda. Oni na ozbiljan način govore o ratnoj stvarnosti. A ni filmovi koji su nastali poslije rata ni na koji način nisu propaganda, mislim, prije svega na *Ničiju zemlju* Danisa Tanovića, *Grbavicu* Jasmile Žbanić, *Rimejk* Dine Mustafića, *Gori vatra* i *Kod amidže Idriza* Pjera Žalice i filmove Srđana Vuletića. Ne mislim da je bilo nekih posebnih simpatija za bosanskohercegovački film. Potpuno hladne glave možemo govoriti o kvalitetu tih filmova jer su to i kinematografski, i umjetnički, i tematski, i moralno, i idejno stvarno veliki filmovi. Tačno je da je bio najbolji tajming, ali taj tajming je bio i za igrane filmove iz Srbije i još uvijek je. Mi čekamo da se naprave filmovi koji će otvoriti onu najvažniju temu za srpsko društvo, ali i za cijeli region, a to je genocid. Nije pitanje da li ćemo se mi dogovoriti oko toga da li je bio ili nije bio genocid. On je bio po činjenicama koje su na mnoge načine u međunarodnim okvirima dokazane. Kada postoji takav težak oblak nad kulturom jedne zemlje, onda se očekuje snažno preispitivanje, kao što su to učinili njemački autori, doduše sedamdesetih godina.

HARIS PAŠOVIĆ — NE MISLIM DA JE BILO NEKIH POSEBNIH SIMPATIJA ZA BOSANSKOHERCEGOVAČKI FILM. POTPUNO HLADNE GLAVE MOŽEMO GOVORITI O KVALITETU TIH FILMOVA JER SU TO I KINEMATOGRAFSKI, I UMJETNIČKI, I TEMATSKI, I MORALNO, I IDEJNO STVARNO VELIKI FILMOVI. TAČNO JE DA JE BIO NAJBOLJI TAJMING, ALI TAJ TAJMING JE BIO I ZA IGRANE FILMOVE IZ SRBIJE —

JANKO BALJAK — MILOŠEVIĆ JE SLIČNO BROZU, KAO NJEGOV NAJBOLJI UČENIK, DOZVOLIO ODREĐENU VRSTU SLOBODE ZNAJUĆI DA FILMOVI NEMAJU MOĆ KAKVU IMAJU NJEGOVI MEDIJI, PRE SVEGA DRŽAVNA RADIO-TELEVIZIJA SRBIJE, NAJMRAČNIJE SREDSTVO PROPAGANDE U TO VREME —

PRLJAVI NOVAC U FILMOVIMA

Janko Baljak: U Srbiji je paradoksalno devedesetih godina kinematografija doživela pravi bum i izbacila gomile filmova u vreme najveće krize, inflacije, represije i rata u kome Srbija "nije učestvovala". Čak su i antiratni filmovi bili finansirani, što je po meni u moralnom smislu najveći problem, sumnjivim sredstvima, da ne kažem da se i kroz antiratne i moralno ispravne filmove prao novac stečen na nezakonit, nelegalan i mafijaški način. Milošević je slično Brozu, kao njegov najbolji učenik, dozvolio određenu vrstu slobode znajući da filmovi nemaju moć kakvu imaju njegovi mediji, pre svega državna Radio-televizija Srbije, najmračnije sredstvo propagande u to vreme. Dozvolio je, kažem, određenu vrstu slobode u kinematografiji, kao što je ostavio nekoliko slobodnih medija da bi, pokazujući list *Vreme*, mogao da kaže Cimermanu ili ko je već bio u to vreme: "Pogledajte, ovo su te novine u kojima svakog dana izlaze o meni i mojoj porodici ovakve karikature", ili da bi govoreći o filmu mogao da kaže: "Zar mislite da je u jednoj zemlji u kojoj nema slobode moguć ovakav film?" Slično je Broz radio sa crnim talasom, tolerisao je neke najznačajnije autore crnog talasa do izvesne mere, izuzimajući Lazara Stojanovića. Ni Makavejev, ni Saša Petrović, ni Žika Pavlović nisu bili hapšeni, proganjani ili drastično zabranjivani. Milošević je znao da prava moć i prava propaganda nije tamo gde su film i kultura, već da je važan najjači i najuticajniji dnevni list *Politika*, a pre svega ispiranje mozga u pola osam u televiziji.

Haris Pašović: Mislim da je Janko vrlo precizno objasnio ovaj period pod Miloševićevim režimom. On je jedan od autora koji nije ušao u tu priču, za razliku od Dragojevića čiji je film *Lepa sela lepo gore* finansiralo Miloševićevo ministarstvo za kulturu, a u čijoj organizaciji su, kako se sad pokazalo, učestvovali i ratni zločinci, jedan od organizatora na tom filmu je osuđen na doživotnu robiju zbog zločina u Višegradu. Mi nismo imali prljav novac u filmovima. Filmovi koji su snimani u toku rata nisu rađeni ni sa kakvim parama, jer para nije ni bilo, a svi filmovi koji su poslije rata snimljeni u Bosni i Hercegovini napravljeni kao koprodukcije u kojima je učestvovalo po nekoliko evropskih zemalja. A što se tiče Srbije, Milošević je otišao, davno je otišao, već nekih sedam, osam godina u Srbiji je demokratska vlast, nema represije, nema straha da će ti tajna policija zakucati na vrata, a prave teme još nisu otvorene. Pitam se zašto?

SRPSKO SUOČAVANJE S RATOM

Da li je bilo saradnje između regionalnih kinematografija u snimanju filmova sa temama iz prošlog rata?

Haris Pašović: Bilo je regionalne saradnje u snimanju nekoliko filmova, postoje kontakti između fondacija za kinematografiju Hrvatske, Srbije i Bosne i Hercegovine, postoji i neki asimetrični kontakti kad je u pitanju Republika Srpska koja je nedavno značajnim sredstvima učestovala u finasiranju nekoliko filmova iz Srbije. Jedan od njih je i Markovićev film *Turneja*. To je za mene dosta paradigmatičan film koji pokazuje nespremnost beogradskih umjetnika, reditelja, intelektualaca uopće da se suoče sa stvarnošću. U tom filmu imamo grupu glumaca koja sjedi u Beogradu 1993. godine i ne znaju šta se događa u Bosni, pa onda takvi, naivni zabasaju u Bosnu. Marković je rekao da njega rat ne zanima, da je za njega rat dekor u tom filmu. Nemoguće, jer da ljudi u Beogradu, u ovom slučaju glumci, nisu znali šta se dešava u Bosni. To, prvo, nije tačno. A drugo, rat ne može biti dekor. Svaki umjetnik bi morao da zna da je to jedna suštinska promjena stvarnosti, dakle, on ne može biti nikakav dekor. To što se s one strane Drine rat doživljava kao dekor, a sa ove

bosanske, kao nešto što je tragično, duboko i nepovratno obilježio ljudske živote, jednu zemlju, njenu kulturu u tome je suštinski nesporazum između umjetnika u Bosni i Hercegovini i u Srbiji.

Janko Baljak: Što se tiče Gorana Markovića, u njegova politička, ljudska i moralna ubjeđenja ne treba ni u kom slučaju sumnjati. To što je Haris izneo, to je njegovo više estetsko ubeđenje, ali Goran je jedan od osvedočenih boraca za demokratiju. Setimo se jednog njegovog manje citiranog i manje poznatog filma *Srbija godine nulte*, poludokumentarnog, poluigranog, poluautobiografskog, gde on na najbolji način u prvom lice jednine govori šta misli o ratu, o Miloševiću i o tadašnjoj situaciji. No, ostavimo se *Turneje*. Slažem se sa Harisom da najveće i najbolnije teme za srpsko društvo nisu ni zagrebane. Pre svega mislim na Srebrenicu. A što se tiče regionalne saradnje, ja sam zajedno sa kolegom Dragom Hedlom napravio prvu srpsko-hrvatsku koprodukciju, to je bio dokumentarni film o Vukovaru i bio sam srećan što su na film režali i nacionalisti iz Srbije i nacionalisti iz Hrvatske. Ali činjenica je da u igranom filmu toga nije bilo. Razlog je u tome što ovdašnja vladajuća partija još uvek nije spremna da na pravi i otvoren način, direktno i bez rukavica, progovori o zločinima koje su pripadanici srpskoga naroda učinili u naše ime u poslednjem ratu. A bez katarze, bez suočavanja sa istinom, neće se to pojaviti ni u filmu. Potrebno je, znači, da se promeni klima u društvu i u kulturnoj politici da bi Srbija, region, Evropa i svet dočekali pravi film. Ja sam uporno pokušavao da napravim film po ratnom dnevniku Vladimira Arsenijevića *Meksiko* koji govori o čudesnom prijateljstvu srpskog i albanskog pisca u vreme najžešćeg bombardovanja na Kosovu. Dobili smo sredstva od francuske vlade, ali ovde aposlutno nije bilo nikakvog sluha za produkciju tog filma.

KAKAV FILM O SREBRENICI?

Gospodin Baljak je pomenuo Srebrenicu. Zaista je čudno da do sada nije napravljen nijedan igrani film o toj najvećoj i najstrašnijoj tragediji rata na prostoru bivše Jugoslavije.

Haris Pašović: Ja ne mislim da je to tako čudno. Janko je precizno opisao kakva je situacija u političkom smislu u Srbiji, a što se tiče Bosne, nisam siguran koliko smo mi, kao autori, u mogućnosti da se nosimo sa jednom takvom bolnom temom. To je jedna previše bolna tema. Najmanje 4.000 ljudi, čiji su ostatci pronađeni, još nije ni identificirano, a takoreći svakog dana se pronađe po neka nova masovna grobnica. Taj proces u Bosni nije završen i ja mislim da je to jedna jako stresna, vrlo bolna tema za autore iz Bosne i Hercegovine. Međutim, sve ima svoje vrijeme. Filmovi o Holokaustu su došli mnogo godina nakon Holokausta.

Ja mislim da bi vrlo dobro bilo kada bi takav jedan film, film o Srebrenici, mogao da bude snimljen u bosansko-srpskoj koprodukciji.

Janko Baljak: To bi bio pravi model jer samo srpski ili samo bosanski film o Srebrenici ne bi imao šanse. Samo zajednički bosansko-srpski projekat imao bi šanse da doživi pravu recepciju u svetu, naravno ako bi se oko njega okupili najkreativniji autori. Činjenica je da je prvi i jedini do sada relevantan dokumetarni film o Srebrenici uradio BBC. Nije ga uradila ni srpska, ni sarajevska televizija. Bio sam šokiran kako su ljudi reagovali kada je taj film bio prikazan u Beogradu. To je bio muk. Sličan onom muku koji je nastao nakon emitovanja snimaka jezive, užasne egzekucije bošnačkih civila od strane srpskih paravojnih formacija.

Gospodine Pašoviću, mislite li i vi da bi najbolji model za jednu takvu temu, kao što je Srebrenica, bila bosansko-srpska koprodukcija?

JANKO BALJAK — MISLIM DA SE ZA HRVATSKE IGRANE FILMOVE SNIMANE NA TEMU RATA VEZUJE NAJDRASTIČNIJA PROPAGANDA. UZ PAR IZUZETAKA, MISLIM NA BREŠANA I AUTORE POPUT NJEGA, SVE OSTALO JE BILO JAKO, JAKO JEFTINA I KIČ PROPAGANDA FINANSIRANA OD TUĐMANOVOG REŽIMA —

Haris Pašović: Mislim da je svaki model dobar ako istinito govori o nekom događaju. Ali ponovo kažem, previše je rano o tome govoriti. Dokumentarni film *Shoah* Claudea Lanzmanna, koji najkompleksnije govori o Holokaustu, sniman je 10 godina i traje skoro 10 sati. To je munomentalno djelo koje na nepogrešiv način govori o onome što se dogodilo tokom Drugog svjetskog rata kad su u pitanju Jevreji. Tek poslije tog filma su se pojavili filmovi kao što je *Sofijin izbor* ili *Shindlerova lista* ili još nekoliko drugih vrhunskih djela. Ali sve je to bilo mnogo godina kasnije kad se pojavila nova generacija filmskih autora koji su mogli da sa većom distancom priđu takvim teškim, strašnim temama kao što je genocid.

Znači, veliki dokumentarni film o Holokaustu prethodio je velikim igranim filmovima na tu temu.

Haris Pašović: To je uslovno rečeno, ali mislim da se može tako reći. Naravno, bilo je i drugih filmova, ali, kad se poredaju remek djela vezana za Holokaust, čini mi se da je *Shoah* jedno od temeljnih polazišta.

DOKUMENTARCI SU HRABRIJI

Da li mislite da je dokumentarni film na prostoru bivše Jugoslavije na neki način izvršio takvu pripremu? Da li je on istinitije govorio o ratu, o zločinima nego igrani?

Janko Baljak: U Srbiji u svakom slučaju da. Bio je daleko hrabriji, ali, nažalost, u daleko manjim tiražima, i u daleko lošijim terminima na televizijama. On je imao uspeha na festivalima, ali on nije imao ono katarzično dejstvo kakvo je imao BBC-jev film *Krik iz groba* o genocidu u Srebrenici koji je one večeri, kad je bio prikazan, apsolutno ostavio paralisanom celokupnu srpsku javnost. Znači, užasna je odgovornost, užasna je moć autora filma. Autori toga moraju da budu svesni. Ali, pade mi na pamet, pričali smo o koprodukcijama, pričali smo o saradnji umetnika u regionu. Pogledajte šta se tu dešavalo. Mirjana Karanović je igrala u mnogim bosanskim i hrvatskim filmovima. Igrala je i kod Vinka Brešana i kod Jasmile Žbanić u *Grbavici* i svaki put bi u Srbiji bila dočekana na nož, osvanule bi najbezočnije uvrede na njen račun na naslovnim stranama žute štampe koja je kontrolom državne bezbednosti.

Rat na prostoru bivše Jugoslavije bio je u nekoliko mahova i tema inostranih filmova? Kako su strani autori vidjeli taj rat?

Haris Pašović: Slažem se sa Jankom da je BBC-ov film *Krik iz groba* jedan strašno ozbiljan film, istinit, autorski odgovoran. Takav je i igrani film iz dva dijela *Ratnici*, mislim da je to bila produkcija britanskog Channel 4. To je film o zločinu Hrvatskog vijeća obrane u Ahmićima nad muslimanskim stanovništvom, mislim da je to bio strašno šokantan film i bez obzira što smo dosta znali o tom zločinu, kad je taj film prikazan u Sarajevu, reakcija je bila slična onoj o kojoj Janko govori da je bila u Beogradu nakon nakon prikazivanja *Krika iz groba*. Bilo je još nekih filmova koji su se na ovaj ili onaj način bavili ratom, ali to su više bili neki akcioni i žanrovski filmovi.

Janko Baljak: Ne sećam se, a i onoga čega se sećam radije bih da se ne sećam, pogotovo onog čega se dohvatio Hollywood. To je zaista bilo krajnje pojednostavljeno. Uvek na jednoj strani dobri, na drugoj loši momci. To je model koji oni uvek primenjuju bilo da se radi o Avganistanu ili Iraku, to su filmovi puni pirotehnike, sa prostim likovima koji služe za zabavu i uveseljavanje. Najčešće su, naravno, u tim filmovima, što je i prirodno, Srbi loši momci, a ovi ostali se bore za svoja ognjišta.

TOO MUCH HISTORY

Pomenuli smo Srebrenicu kao jednu veliku temu koja čeka da bude predmet filma. Postoje li još neke ratne teme koje nisu dotaknute?

Haris Pašović: Postoje mnoge. Prvo, opsada Sarajeva, pa onda koncentracioni logori Omarska, Manjača i Keraterm, tamo su se dogodili strašni zločini, ta tema uopće nije dotaknuta. Višegrad nije dotaknut. Ima još dosta takvih tema. Ali autori sami osjete temu, ne možemo nikome ništa preporučivati, treba to njima prepustiti.

Janko Baljak: Kad uđete u taj mučan, dugotrajan, najčešće veoma birokratizovan proces traženja sredstava od evropskih fondova za pomoć kinematografiji, onda vam nekako diskretno kažu da su se i oni umorili od naših ratnih tema, da bi želeli da iz

HARIS PAŠOVIĆ — MI ČEKAMO DA SE NAPRAVE FILMOVI KOJI ĆE OTVORITI ONU NAJVAŽNIJU TEMU ZA SRPSKO DRUŠTVO, ALI I ZA CIJELI REGION, A TO JE GENOCID. NIJE PITANJE DA LI ĆEMO SE MI DOGOVORITI OKO TOGA DA LI JE BIO ILI NIJE BIO GENOCID —

ovog regiona izađe neka normalna ljubavna priča, kao dvoje se vole, a treći im smeta. Natuknu vam da rat nije više profitabilna tema, nešto što je trend i što može da se proda i da Evropa očekuje da na svojim televizijama i u svojim bioskopima vidi neke druge teme iz bivše Jugoslavije. Kad pomenete ratnu temu obično vam kažu *too much history* i tako vrše pritisak na autore da se okane rata i svega što se ovde u bliskoj prošlosti dešavalo.

KAPETAN KOMA PREPORUČUJE

District 9

Ovaj suludo inovativan i otkačen film južnoafričkog režisera Neilla Blomkampa novi je parametar ne samo u žanru sf-filma nego i filma općenito. Duhovit, satiričan pastiš CNN-a, dokumentarnog i akcijskog filma i čega sve ne, ne čini vas distanciranim i autonomnim filmskim gledateljem, nego vas svojom formom toliko uvlači "unutra" da i sami postajete samo dio filmske/televizijske/medijske mljevaonice.

Ovdje su izvanzemaljci radnička klasa, obični šljakeri (ali naravno i oni su pametniji od ljudi), ni dobri ni zli, utoliko i bez duhovne i bez horror-dimenzije, običan tamo neki odbačeni galaktički šljam čiji se svemirski brod nekako pojavio lebdeći nad Zemljom – galaktičkom destinacijom za otpad i izgnanike, valjda.

Film je sniman u Južnoj Africi i aluzije na apartheid (i opći ljudski fašizam) su neizbježne, no film je toliko duhovit i formalno šašav da bi njegovo svođenje na socijalno-političku dimenziju bilo preusko. Ovo je zapravo film o svemu – o neljudskome u ljudima, o ljudskom u izvanzemaljcima, o birokratskom humanizmu, o fašizmu naše percepcije, o tehnologiji kao produžetku moći, kontrole, bešćutnosti i pohlepe. Filmski događaj godine.

— Zoran Roško

KARNEVAL I HRVATSKO ALTERNATIVNO KAZALIŠTE 1970-IH

GROTESKNA TIJELA I INTERAKCIJA S PUBLIKOM U RANIM PREDSTAVAMA KUGLA GLUMIŠTA I KAZALIŠNE RADIONICE POZDRAVI

VIŠNJA ROGOŠIĆ

U polemičkoj procjeni suvremene domaće scene *Uvod u fenomenologiju suvremenog hrvatskog glumišta ili: štap i šešir* Vjeran Zuppa utvrđuje opoziciju *institucija hrvatskoga glumišta – teatar Akcije*, pri čemu *periferiju institucije*, koja pripada teatru Akcije, osvajaju "na početku Teatar ITD i SEK, kasnije grupa Coccolemocco, Pozdravi, Kugla, Akter". Većina umjetnika iz alternativnih skupina toga razdoblja naličje institucije drže vlastitim prirodnim kreativnim staništem, razvijajući eksperimentalan rad ili se, pak, bez posebnih ambicija razilaze nakon nekoliko projekata te se utapaju u postojeći sustav. Kazališne sudbine dvaju članova drugih ključnih kolektiva 1970-ih godina, Damira Bartola Indoša iz Kugla glumišta i Ivice Boban, suosnivačice Kazališne radionice Pozdravi, pokazuju različite alternativne opcije. Djelovanjem svoje skupine – House of extreme music theatre Indoš – D. B. Indoš slijedi poetički trag Kugle te pronalazi nešto pouzdanije uvjete izvedbenoga opstanka koji su, ipak, prostorno i poetički udaljeni od centra. Ivica Boban, s druge strane, svoju, a i karijeru Pozdrava, razvija unutar Akademije dramske umjetnosti, no, upravo u okviru svoga pedagoškoga rada Boban ne odustaje od parametara koji se po svojoj biti ne mogu podvrgnuti institucionalizaciji, a evidentni su, primjerice, u njenu sljedećem zahtjevu: "Ili će naše glumište imati školu koja će ga uvijek izvorno i ponovo kreirati ili ga neće biti! (…) Ishodišna točka promjene bi trebala biti *incijacijske prirode*. Uvijek ponovo smrt i novo rođenje. Ukinuće i novo stvaranje. Stalna promjena."

KARNEVALIZIRANI "TEATAR AKCIJE" Po svojoj decidiranoj i upornoj drukčijosti od normiranog kazališta srednje struje hrvatski alternativni teatar 1970-ih zauzima poziciju analognu onoj obredno-predstavljačkih oblika smjehovne kulture kako je vidi Mihail Bahtin. Dok drevni narodi, drži Bahtin, poznaju samo dvojnost promatranja svijeta u kojoj su ozbiljnost i smijeh povezani, klasno društvo s državnim uređenjem razdvojit će službenu od smjehovne kulture, pri čemu ova potonja "tone" kako bi postala izrazom narodne kulture. Stoga se svi izvedbeni smjehovni oblici, ističe Bahtin, u temelju razlikuju od vladajuće kulture, pružajući jedan sasvim drukčiji, naglašeno neoficijelan, izvancrkveni i izvandržavni pogled na svijet, čovjeka i ljudske odnose; "oni kao da su, s onu stranu svega oficijelnog, gradili *drugi svijet i drugi život*". Najistaknutiji među njima karnevalske su proslave čiju esencijalnu drugost u odnosu prema službenoj kulturi Bahtin razvija putem više karakteristika, a za započetu poredbu s "teatrom Akcije" posebno su plodotvorne dvije. Prva je inkluzivnost karnevala. Prostorni, klasni, zakonski i drugi normativni limiti se brišu, karneval obuzima sve na ravnopravnoj osnovi i iz njega se nitko ne može izuzeti. Druga je, pak, tjelesna priroda njegove smjehovnosti, analogna opisanoj uključivosti. Karnevalski je amblem hiperbolizirana slika rastvorena tijela koje nadilazi pojedinca i postaje kolektivno. Povezivanje karnevala s hrvatskim alternativnim kazalištem 1970-ih nije proizvoljno jer će, naime, najistaknutije skupine te uglavnom studentske scene prigrliti upravo karnevalsku inkluzivnost i tjelesnost koristeći se njima u svojim predstavama i sadržajno i metodološki. Potaknute slobodarskom političkom atmosferom kasnih 1960-ih, pod utjecajem inozemnih izvedbenih eksperimenata kojima su mogli svjedočiti na zagrebačkome IFSK-u, ili, pak, reagirajući na izvedbene dominante, elemente obredno-predstavljačkih oblika smjehovne narodne kulture prepoznat će kao prikladan medij vlastitih poruka. Sljedeći tekst posvetit ćemo jednom dijelu te izvedbene studentske prakse, zadržavajući se na ranim predstavama zagrebačkih skupina Kugla glumišta i Kazališne radionice Pozdravi.

DOKIDANJE GLEDATELJA I HIPERBOLIZIRANOST TIJELA Slika kojoj se Bahtin neprekidno vraća jest krajnja otvorenost karnevala: u njemu nema promatrača, samo sudionici; nema alternativne stvarnosti, samo one karnevalske; nema rampe, jer on okupira sve; nema predstavljanja jer "tijekom karnevala igra se sam život". Prostorna uključivost karnevala i dokidanje razlike publika-izvođač u skladu su s njegovim tradicijskim karakterom i podrijetlom koje se obično vezuje uz starorimske svečanosti – saturnalije, luperkalije, matronalije, bakanalije, hilarije te Dionizov i druge starije agrarne kultove, a među kojima Ivan Lozica izdvaja saturnalijske i luperkalijske kao dominantne utjecaje profilirajući iz njih dvije istoimene analitičke kategorije karnevala. U okviru saturnalijskih proslava organizirale su se višednevne javne kolektivne gozbe kao znak "doba obilja bez rada", ukidala se hijerarhija i razlikovnost između robova i njihovih vlasnika, štoviše, omogućavana je i "nekažnjena kritika društvenoga poretka". Luperkalije su, pak, kao pastirski običaj čišćenja stada podrazumijevale grupno maskiranje mladića u kože žrtvovanih životinja te ophod oko rimskoga Palatina. Svakako, magijsko naslijeđe karnevala manifestira se i u drugim, ovdje nespomenutim obilježjima poput vremenske specificiranosti ili dodatnih stalnih likova, no okupiranje ukupnog stanovništva i prostora, kojim se s jedne stane potvrđuje pripadnost zajednici, a s druge ocrtava prostor njena prebivališta, jedno je od najistaknutijih te ga slijedimo i u ovoj komparativnoj analizi.

Uspostavljanje participatornoga načela izvođenja odgovara otvaranju prema recipijentu koje 1970-ih jača u teoriji i praksi umjetnosti. Na području teorije književnosti, primjerice, razvija se estetika recepcije, čiji promicatelj Hans Robert Jauss poziva na novi zaokret u proučavanju povijesti književnosti jer "u trokutu što ga tvore autor, djelo i publika nije publika samo pasivni dio, lanac pukih reakcija, nego je i sama opet povijesnotvorna energija". Među produkcijskim teorijama kazališta, pak, poticajnom se pokazuje ona Bertolta Brechta, koji se obraća istoj povijesnotvornoj energiji pa, iako teoriju epskoga kazališta razvija već u prvoj polovici 20. stoljeća, njegovo problematiziranje procesa predstavljanja i gledanja otvara vrata postdramskim scenskim istraživanjima od 1970-ih. U izvedbenoj praksi odnos umjetnik-djelo-publika intenzivno se tematizira na području umjetnosti performansa, do te mjere da ga Josette Féral drži jednom od karakteristika žanra 1970-ih godina, a pozivanje gledatelja u aktivnu suigru gotovo je redovito prisutno i među alternativnim kazališnim skupinama toga razdoblja. Kao prikladnu sumu brojnih impulsa, namjera i ciljeva uključivanja publike u izvedbu Claire Bishop ponudit će tri mogućnosti: nastojanje da se publiku aktivira fizičkim ili simboličkim sudjelovanjem u izvedbi, a s ciljem društvene i političke emancipacije subjekta; pokušaj da se pronađu demokratičnija i ravnopravnija autorska rješenja; obnavljanje društvene povezanosti "zajedničkom razradom značenja".

— TO NASTOJANJE DA SE nikada ne bude samo jedno JEDNAKO JE PRISUTNO U KARNEVALSKOJ MASKI BABA dida nosi KAO I U HIBRIDIZACIJI NOVOKAZALIŠNIH ŽANROVA TE ČINI FINALNU SPONU KARNEVALA I ALTERNATIVNOGA STUDENTSKOGA KAZALIŠTA IZ 1970-IH —

Druga sugerirana poveznica karnevalske prirode i hrvatskoga alternativnog kazališta 1970-ih jest groteskna tjelesnost smjehovnih izvedbenih oblika, koja za Bahtina predstavlja jednu od karakteristika smjehovne slikovnosti te odgovara opisanome načelu općega sudjelovanja. Bio saturnalijski ili luperkalijski, karneval je naglašeno tjelesno zbivanje relizirano putem aktivna pokreta poput zvončarskoga obilaženja mjesta, plesa lijepih maškara, hipertrofirane geste ili "nasilna" dodirivanja kojim, pimjerice, *vražići* garave prisutne promatrače po obrazima. Neizostavnost obilna jela i pića potvrđuje to potjelešnjenje karnevalskoga svijeta i jačanje zajedništva skupnim obrokom. Hiperbolizirana slika tijela iskazana putem plodnosti, rasta i prekomjerna obilja afirmacija je otvorenosti umjesto hermetičnosti te upućuje na narod, pleme, kolektiv, a ne jedinku, jer "groteskno se tijelo nikad ne može zamišljati kao dovršeno, već kao tijelo koje je uvijek u postanku, pronalaženju, uvijek otvoreno".

Središnjost tijela u karnevalskoj izvedbi svoj pandan pronalazi u obnovljenom interesu za tijelo kao "posljednji teritorij čistoga ovdje i sada" koji se izvedbenom praksom širi od kasnih 1960-ih. Područje koje posebno prisvaja istraživanje tijela, formirajući čak i zasebnu izvedbenu kategoriju *body arta* (umjetnost tijela), jest umjetnost performansa. Tijelu se preispituju granice, unutrašnjost, traži se njegov identitet, uvjeti njegove uživosti i antropomorfije. Postdramsko kazalište, pak, podsjeća kako na sceni "osjetilnost potkopava smisao", dok u nizu alternativnih izvedbenih kolektiva poput danskoga Kazališta Odin ili američkoga Bread and Puppet Theater "suradnja postaje sve više suradnja tijela i mesa" te oni svoju komunalnost realiziraju tjelesnim okupljanjem, oslobođenjem, povezivanjem.

O LASTAVICI IZ NOVOG ZAGREBA Kugla glumište, osnovano 1975, sličnoj uključivosti i tjelesnosti smjera već imenom skupine kojim nagovještava "novo kazališno biti u sveobuhvatnosti, totalitetu mogućnosti života u teatru, a teatra u životu." Opisani totalitet realiziraju kazališnim projektima na gradskim ulicama, parkovima, jezerima, odbijajući izolaciju i skučenost dodijeljenih neprikladnih prostora unutar zagrebačkoga Studentskoga centra u Savskoj ulici. Kugla glumište od prvih predstava nastoji osvojiti ukupnu gradsku stvarnost težeći, dakle, puno ambicioznijoj poetici od one prostorne određenosti. Iako se izravno pozivaju i na utjecaje njemačkoga ekspresionizma, dadaizma te epskoga i kazališta apsurda, u svojim se prvim izvedbama *Doček proljeća* i *Mekani brodovi* oslanjaju na karnevalske i predrenesansne pasionske mimohodne oblike izvedbe. Prema tvrdnji Anice Vlašić-Anić, predstava *Doček proljeća* iz 1977. prva je izvedba s tim elementima, održana na livadi u novozagrebačkom naselju Travno, kao simultani ritualno-nadrealistički izvedbeni prikaz slika iz građanskoga života. Nakon nje gotovo su sve Kugline buduće izvedbe najavljivali "Kugla-pseudocirkusko-šarmantni, simulirano (anti)spektakularni mimohodi" uz manje ulične inscenacije: "Iz Savske 25 dostojanstveno je kretala povorka građanski-(ne)vješto-kazališno kostimiranih i nekako neodređeno otužnobijelih, nesaberivih Kugla-Lica.

— KARNEVALSKI JE AMBLEM HIPERBOLIZIRANA SLIKA RASTVORENA TIJELA KOJE NADILAZI POJEDINCA I POSTAJE KOLEKTIVNO. NAJISTAKNUTIJE SKUPINE STUDENTSKE SCENE PRIGRLIT ĆE UPRAVO KARNEVALSKU INKLUZIVNOST I TJELESNOST KORISTEĆI SE NJIMA U SVOJIM PREDSTAVAMA I SADRŽAJNO I METODOLOŠKI —

(...) Povorka je redovito praćena nečuvenim ritmovima i zvukovima čuvene glazbene kakofonije Kugla-Šilo-banda u markantno otrcanim frakovima...".

Procesijska struktura, međutim, ne zadržava se u sferi najave, već se prenosi i u potku predstava, fragmentirajući uobičajeni dramski fokus i okružujući publiku izvedbom, a izvedbu gledateljima. Predstava *Mekani brodovi*, održana također 1977, među kućicama, na uskim krivudavim ulicama i prostranoj livadi zagrebačkoga radničkoga naselja Trnje, osmišljena je kao niz izvedbenih slika do kojih publika *putuje* predvođena protagonistom na velikoj pomičnoj lutki guštera i Kugla bendom. U ophodu naseljem gledatelji svjedoče Prologu u jednom trnjanskom dvorištu, a potom se s protagonistom kreću od slike do slike (*Nepomične stvari, Žena s prstenom od malahita, Kako je Ivan bio u cirkusu, Svijet maski, Im Wunderschönene Monat Mai*) do finalnog spektakularnog završetka u pirotehničkim sredstvima naglašenoj "Bijeloj slici". Kolektivno kretanje gledatelja i izvođača stupnjevano premošćenim preprekama djeluje poput obredne kohezione sile kojoj se teži i drugim elementima Kuglinih izvedbi npr. nuđenjem toploga kruha i meda u *Dočeku proljeća*. Riječima Anice Vlašić-Anić: "U Travnom tog proljeća 1977. činilo se da su neboderi ostali bez svojih stanovnika, a ljudi izgubili apsurdne zidove (...) koji su ih obično dijelili od drugih, od vlastite ulice ili od sebe samih na način samoće stvari." Nije nevažno napomenuti kako princip participacije u tim izvedbama reflektira i kolektivan proces stvaranja predstava, raširen 1970-ih u hrvatskome studentskom kazalištu i najdosljednije primjenjivan upravo unutar Kugla glumišta. Zajednica izvođača, gledatelja, slučajnih prolaznika, susjeda i promatrača rođena tijekom predstave stoga nadilazi izoliran postupak i postaje još jedan odjek dominantne preokupacije skupine.

Izrazita korporealnost njihovih predstava druga je karakteristika kojom se Kugla glumište približava hiperboliziranoj karnevalskoj slici tijela zadirućega u svijet oko sebe. Izvedbena tijela Kugle često se pokazuju u emocionalno i/ili fizički ekstremnim stanjima zadržavajući gledateljevu pozornost na svojoj somatskoj prisutnosti. U *Mekanim brodovima* javljaju se tijela u transu, agresivna tijela, rasplesana tijela, akrobatska tijela predstavljena različitim likovima od cirkuske izvođačice, preko žene koja fijuče bičem, do plesnih parova. *Dočeku proljeća,* pak, slavlje je tjelesnoga buđenja i "totalni kaos ispred Mamutice" čiji raspon uključuje zanesenost, ljubavne susrete, izvođače koji "trče s velikim plastičnim cijevima od 5-6 metara, bacaju ih na pod, padaju, dižu se, drugi bljuju vatru", pa čak i uvođenje životinjskoga neglumećega tijela u vidu lastavice koja je puštena s najvišega kata novozagrebačkoga nebodera. Uz to je važno istaknuti sudjelovanje Damira Bartola Indoša, koji već unutar *Dočeka proljeća* izvodi jedan od svoja dva temeljna performansa, nazivajući ga "bacanjem ribe", tijekom kojega se baca na zemlju ležeći postrance s rukama ispruženima uz tijelo.

POZDRAVSKI HOMO LUDENS Kazališna radionica Pozdravi djeluje od 1973. do 1982, a već od prvih predstava i ranih gostovanja na sličan način razvija mrežu interaktivnih susreta s publikom kojima je cilj animirati gledatelje i promovirati predstavu. Najčešće se kreću kroz grad kao povorka maskiranih klaunovskih likova, izvođača s različitim instrumentima poput bubnja ili harmonike, hodača na štulama ili koturaljkama koji ulaze u improviziranu igru s prolaznicima dobacivanjem parola poput "Radio, ne radio, isto te plaćaju!" ili "Da li i vi gospodine radite, mislim ne radite za čavle?" Uličnom povorkom vlada fizički oslobođeni glumac Kazališne radionice Pozdravi koja skupnim istraživanjem nastoji obnoviti raskol tjelesnoga i verbalnoga glumačkoga izričaja te osloboditi zatomljenu izvođačku kreativnost. Afirmaciju tijela Pozdravi izvode slijedeći trag karnevalskih i karnevalesknih izvedbenih oblika: komedije dell"arte, autohtonih pučkih svečanosti i karnevalskih obreda, klaunerije i uličnog kazališta. Već i naslovi njihovih predstava, poput *Improvizacije I i II – Klaunerije, Povratak Arlecchina*, *Play Držić, Play Čehov, Homo ludens corus* (radionički proces), sugeriraju zaigranost i vedri glumački neposluh, dok komička fizička vještina čini temeljni izvedbeni materijal. Glumački *lazzi,* improvizirane tirade, klaunske točke, doigravanja unaprijed pripremljena materijala smjeraju k univerzalnoj parodiji i proizvodnji kozmičkoga smijeha. "Pozdravsko" tijelo kao i tijelo karnevalskoga kolektiva "postaje pozornicom ekscentrike, tijelo koje napušta svoje granice, potiče svoju vlastitu prekomjernost, groteskno tijelo".

Međutim u povijest "pozdravske" (a i Kugline) karnevaleskne izvedbe uvlači se, kao iznimka, i deformacija oksimoronskog duha pučke svečanosti putem kompromisna angažmana skupine u službi državne institucije. Poznatim političkim obrascem iskorištavanja "općenarodnosti" karnevalizacije, a odbacivanja univerzalnosti njena smijeha (uperena prema svemu) i dvojna podrugujućeobnavljajućega učinka, poslužio se 1977 zagrebački Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine (CKD SSO). Pozdravima su, naime, ponudili prostornu i financijsku podršku, pod uvjetom da osmisle i režiraju 40-godišnjicu Komunističke partije te doček Josipa Broza Tita na povratku iz nesvrstanih zemalja, a njihov plan općega gradskog slavlja spremno je prihvaćen. Realizirani svibanjski petosatni spektakl s 12 000 sudionika na tridesetak pozornica duž centralnih zagrebačkih ulica, kojima se trebao kretati državnik, završavao je na tadašnjemu Trgu Republike konačnom večernjom predstavom, proizvodeći još jedan jugoslavenski otisak spektakularne afirmacije sustava i pripadanja sustavu, čije se početke može pronaći u shemama ritualnih procesija, a varijacije u svim totalitarno uređenim društvima gdje, rekao bi Steven Mullaney, "topografija sažima ideologiju". "Uključili smo u pučku feštu sve moguće postojeće zagrebačke kreativne oblike djelatnosti, svu djecu iz vrtića, osnovnih, srednjih i umjetničkih škola, amaterske i neovisne grupe svih profila, sve plesne i tadašnje kazališne grupe, Kuglu, Coccolemocco i sve druge, sportska, glazbena udruženja, sve Akademije i sve umjetničke institucije, kompletnu rock i tadašnju alternativnu scenu, sva kazališta", opisuje Ivica Boban, a prema arhivskim zapisima Pozdrava "jedan od najljepših dijelova tog događanja je bilo oslikavanje od strane pionira čitave trase od šest kilometara na temu 'Ljubav, mir, prijateljstvo" uz animaciju i pomoć studenata umjetničkih akademija tako da je drug Tito po povratku sa sjednice prolazio po raznobojnom kontinuiranom sagu nepatvorenih iskrenih dječjih crteža". Pozdravi su se pokušali odmaknuti od ustaljene ikonografije socijalističkih parada i uprizoriti maštovitu pučku svečanost koja omekšava ideološke spone, no iako im je izostavljanje političko-propagandnog materijala (primjerice panoa ispisanih parolama) bilo dozvoljeno, prodržavni je okvir takvu propagandu učinio izlišnom potirući ambivalentnu narav izvedbe monolitnošću zahtijevanih uvjerenja. "Uzurpirani se karneval okreće protiv naroda jer protozakon koji se služi maskaradom i pokladnim ludorijama provodi vladavinu sile: karneval kao kazalište strave", podsjeća Renate Lachmann. Svjesna uzurpacije, Ivica Boban sljedećim će riječima zaključiti opis kratkog perioda djelovanja Pozdrava unutar državne kulturne ustanove CKD-a: "U tom malom prostoru smo se i mi jedno vrijeme pokušali 'švercati". I izgubili igru."

NIKADA NE BITI SAMO JEDNO Umjesto zaključka ovim pretapanjima karnevala i hrvatskoga alternativnoga kazališta 1970-ih pridružit ću poredbu koja dva izvedbena fenomena povezuje na razini namjere, a nadaje se kroz "uporište Bahtinove koncepcije: profiliranje *mita ambivalencije* koji isključuje svršetak kroz sublimaciju smrti u smijehu i kroz sam smijeh". Opisujući narav karnevalskoga smijeha, Bahtin će istaknuti njegovu svojevrsnu "beskonačnost" kojom karneval istovremeno i negira i obnavlja jer isključivost bilo kojega od dvaju polova – krajnje subverzije kojom se predstavlja satira ili krajnje afirmacije u čijoj su službi državne proslave – dokida dijalektičko načelo razvoja u njegovoj srži. Iako postdramska priroda hrvatskoga novoga kazališta nije nužno, nego samo potencijalno, smjehovna te isključuje mogućnost uspostavljanja izravne paralele, karnevalskoj ambivalenciji uspješno parira svojom normativnom liminalnošću. Naime, Hans-Thies Lehmann estetiku postdramskoga kazališta vidi i predviđa kao "estetiku rizika", kao "osnovni stav neobaziranja ni na kakvu trajnost i afirmaciju", čime joj pridaje stalno "budućnosno" usmjerenje. Pa ako je dvojno lice karnevala nestabilno i neodlučivo u svome negacijsko-obnavljačkome pristupu, tako je i postdramsko kazalište međutno u svome transgresivnome nastojanju. To nastojanje da se *nikada ne bude samo jedno* jednako je prisutno u karnevalskoj maski *baba dida nosi* kao i u hibridizaciji novokazališnih žanrova iz koje proizlaze kazališni performans ili plesno kazalište te čini finalnu sponu karnevala i alternativnoga studentskoga kazališta iz 1970-ih. Drugim riječima, kad ne bismo znali da je autor sljedećih rečenica Mihail Bahtin, bilo bi teško odlučiti kojem su od ta dva fenomena one namijenjene: "On je bio protiv svakog ovjekovječenja, završetka i kraja. Bio je okrenut budućnosti koja se ne završava." Z

čudna šuma
LIVADA HRVATSKA

ZA NEKU DRŽAVU, POPUT, RECIMO, MONGOLIJE, MOGLI BISMO MIRNE DUŠE USTANOVITI DA JE ZAPRAVO LIVADA, DIVOVSKA LIVADA IZMEĐU SIBIRA I KINE. AKO PAK USTVRDIMO DA JE HRVATSKA LIVADA, STVAR ZAHTIJEVA PONEŠTO OBJAŠNJAVANJA

NENAD PERKOVIĆ

Gle, ja više ne znam što bih rekao, ovo nije država, ovo je... ovo je... – moj uzrujani prijatelj tražio je odgovarajuću riječ – livada!

Bilo je to prije desetak godina. Prijatelj je bio žrtva neke administrativne začkoljice koja ga je skupo koštala. Ne samo novca. Tada sam se samo nasmijao nevoljnoj dosjetci nastaloj iz očajne bespomoćnosti, nesvjestan dalekosežnosti i značaja njegove istinite konstatacije.

Za neku državu, poput, recimo, Mongolije, mogli bismo mirne duše ustanoviti da je zapravo divovska livada između Sibira i Kine, i svatko bi nas bez većih problema razumio. Ako pak ustvrdimo da je Hrvatska livada, stvar zahtijeva ponešto objašnjavanja. Geografska raznolikost između Drave i Jadrana, zajedno s tisuću otoka, ne upućuje na to da bi jedna od država koje su se smjestile na tom prostoru mogla biti livada. Ali tu nije riječ o zemljopisnom, nego o političkom određenju. U našem slučaju riječ je o obliku društvenog uređenja.

Kad prelazite granicu i kad uđete na prostor neke države, u pravilu ste ušli na manje ili više, bolje ili slabije organiziran teritorij, uređen već prema mogućnostima i sposobnostima lokalnog stanovništva. Svejedno sad jeste li u državi neke okrutne diktature ili neke razbarušene anarhoidne zajednice dobroćudnih stanovnika koji, recimo, igraju na dva mala na pijesku između palmi, a u pauzi puše travu. Kako god bilo, stigli ste u neko uređeno društvo sa svojim običajima, zakonima i socijalnom "krvnom slikom". Ako ste putnik koji ulazi u Hrvatsku, zavarani ste već na početku tablom koju ste vidjeli. Na njoj bi zapravo trebalo pisati Livada Hrvatska, i vi biste točno znali kamo dolazite. Na prazan prostor kopna omeđen granicama nekoliko uređenih država, uključujući tu čak i Bosnu, koja ima stranog guvernera, taj neznatan čimbenik koji joj daje karakter države. Ovako ste stupili na tlo koje, doduše, nastanjuju mnogobrojne vrste flore i faune, a postoji čak i infrastruktura koja upućuje na prisustvo ljudi. Međutim činjenica je da ste zapravo došli na jednu livadu.

POVIJESNI POGLED Ugarski kralj Koloman pecao je na lijevoj obali Drave, promatrao zemlju preko puta rijeke i pomislio: "Krasne li livade! Mogao bih tamo proširiti svoje kraljevstvo". Onda je ustanovio da neki ljudi tamo već žive, a savjetnik ga je upozorio: vrlo su neugodni, jednom su nas već... Da, da, dobri kralj sve je to već znao, ali ipak je odlučio pokušati. I nije trebalo previše riskirati, stvar je išla kao po loju. Stanovnici livade nikako se nisu mogli dogovoriti kako međusobno urediti stvari i koga zakraljiti, pa im je strani kralj dobro došao. Stanovnici livade taj su običaj donijeli sa sobom iz davnina, običaj da na livadama biraju svijetle banove, pa kraljeve, da ih po potrebi dekapitiraju, i općenito da važnije državne i ratne stvari obavljaju po livadama, dakako, čim većim, kako bi ih se što više moglo natiskati oko centra zbivanja. Veza vladara i livada zadržala se do danas, makar i na simboličnoj razini, kad su u svom glavnom gradu jednu lijepu i praktičnu livadu, zgodnu za šetanje pasa, naprosto preimenovali u trg i nazvali je imenom prvog livadnika u novijoj povijesti.

— STANOVNICI LIVADE TAJ SU OBIČAJ DONIJELI SA SOBOM IZ DAVNINA, OBIČAJ DA NA LIVADAMA BIRAJU SVIJETLE BANOVE, PA KRALJEVE, DA IH PO POTREBI DEKAPITIRAJU, I OPĆENITO DA VAŽNIJE DRŽAVNE I RATNE STVARI OBAVLJAJU PO LIVADAMA, DAKAKO, ČIM VEĆIM, KAKO BI IH SE ŠTO VIŠE MOGLO NATISKATI OKO CENTRA ZBIVANJA —

BOLJE GROB NEGO JOB Sklonost tih osebujnih stanovnika prema livadama proizlazi iz njihove praktičnosti i nadaleko čuvene slobodarske naravi, pa nije nikakvo čudo da sumnjivu konstrukciju poput uređene države nikako ne žele i ne žele, iako će vam čitavo vrijeme prijetvorno plakati kako su je stoljećima sanjali. No kad su je nezgodnim spletom povijesnih i političkih okolnosti, više-manje silom prilika napokon dobili, dapače, morali je izboriti, prešutno i instinktivno složili su se oko jednoga: ostavimo stvari kakvima jesu. Tko je vrag vidio uređivati ozbiljne poslove, pogotovo kad nema nekog drugog da to obavi za nas. Jer livadinci se ne podnose međusobno ni na izletu, a kamoli da bi uređivali neku zajedničku stvar kakva je Republika. I tako se, na praznom prostoru između drugih država, tom pitoresknom zavičaju tih ljudi koji pjevuše "bolje grob nego *job*", umjesto nominalne Republike počela pojavljivati realna Livada Hrvatska. A znate kakve su livade. Praktična mjestašca. Ako je dovoljno velika, dâ se obitavati i bez prevelike gužve, svađe i tučnjave. Ovdje potok, tamo cvijet, ovdje kamena s ramena, tamo piknik, ovdje pasje govance, tamo karoserija... a sve u popriličnim hrpama sitna smeća koje stanovništvo ostavlja za sobom kao da su neodgojena školska djeca.

Općenito, kad dođeš na kakvu livadu, nemaš neku osobitu ideju na koju bi te ona, sama po sebi, potaknula. Livadu u pravilu prihvaćaš kakva jest. Pseći izmet prekoračiš, karoseriju zaobiđeš, sitno smeće eventualno pokupiš u potrebnu radijusu oko svog i baciš ga na drugo mjesto. To stvara osobit problem ako na livadi odlučiš živjeti. Livada nije republika. Republika je ideja. Da bi se kakvu ideju ozbiljilo, treba naporno misliti i raditi, međusobno se organizirati. Evestrumi koji nastanjuju ovu našu livadu prije bi umrli, i zato su sretniji kao stanovnici Livade nego kakve apstraktne Republike. Praktično ozračje livade na kojoj sve jest kako jest zato ne inspirira, nego inertno reproducira zapuštenost. Zapuštenost joj smanjuje atraktivnost, što onda samo povećava nervozu obitavateljstva, koje se i tako već nevoljko gurka međusobno, jer nemaju gdje. Tko uspije, pobjegne, ali većina nema ideju kuda i što, jer već smo ustanovili koliko su neskloni bilo kakvim idejama.

LIKOKO SAM TAPU... – Kakva šteta – uskliknut će kakav naivni dobroćudni stranac kojeg ste upoznali na putu prema moru i koji je kroz prozor gledao zapuštene krajolike, korov, smeće, straćare i ruševne tvornice – uz malo dobre volje, minimum konsenzusa i organizacije, ovo bi bilo prekrasno mjesto za život!

– A, ne, ne, stari moj – odgovorit ćete mu. - Ovdje su svi zlovoljni, nadrkani, zluradi i od svega toga pomalo tupi. Jer to vječno gunđanje silno je zamorno, upravo iscrpljujuće, i ti iscrpljeni i srditi gotovani nisu sposobni ni za kakve minimume...

Vjerojatno to nećete reći na glas. Makar zbog stida, ako ne zbog vlastite nadrkanosti na blesavog stranca i općenite, sad već neiskorjenjive lijenosti da izgovorite misao. A i što biste mu rekli? Da je došao na livadu, i da je, iz te perspektive, zapravo sve u najboljem redu? Može li se to ikomu razumnom objasniti? Da dugotrajan boravak, dapače život na zapuštenim livadama, ljude čini sumnjičavima, nesigurnima, sitničavima, podozrivima prema sunarodnjaku, ksenofobičnima prema strancu? Svi će mu tupiti o ponosu i silnoj patriotskoj ljubavi stanovnika, ali molim vas, može li se zaista od srca voljeti – livada? I obrnuto, može li se mjesto koje si svojim odnosom prema njemu pretvorio u zapuštenu tratinu povezati s ikakvom ljubavlju? Ukrasti s nje bilo što kad nitko ne gleda, svađati se sa svakim, onečistiti je i zagaditi bez kompleksa, zar je to ljubav? Potkradati, varati, apsurdno je nakititi križevima i među njima psovati tako bezbožno da i samim đavlima, koji tradicionalno po njoj od davnina sade svoje tikve, bude malčice neugodno pri uhu? Dajte, molim vas. Livada je livada, procvjetali korovi pomućuju um. Kad na njoj i sagrade poljski zahod u počast njezinu Svetom Imenu, a i to zato jer su nešto slično, ili su mislili da bi moralo biti slično, vidjeli negdje u inozemstvu, neće biti u stanju pristojno stati u red pred njim, nego će pokraj kenjati.

Baš kako ih je poučila paradigmatična pjesmica iz djetinjstva: "likoko sam tapu ja njoke kraj tapu, a njake mi labi tažu". Skinut gaće, i kraj puta. Uvijek praktičnost, ali samo sirova, instinktivna i sebična. Ideje više ne lete oko volovskih glava ni kao dosadne muhe. Ideje, ideali, nadahnuća... – glupe tlapnje glupih ljudi, izmaglica neka. Kojih to ljudi? Znate već, marljivih, skromnih, širokogrudnih, gostoljubivih, sklonih učenju... riječju, dosadnih glupana. Društvo znanja na Livadi nije moglo proći ni kao floskula. Polivadnjena je, smjesta. Evo, djeca po tratinama i ledinama preprodaju školske knjige, trijumf livadnosti!

Roštiljada, ražanj, kotlovina... *to* su žrtvenici livadskih bogova.

To je naša zemlja, tu podigni jurtu...

POLEMIČKI DIJALOG S ESETIZACIJOM ŽIVOTA

NA IZLOŽBI JANA FABREA ZANIMLJVI SU TRODIMENZIONALNI PRIKAZI SCENE TE FOTOGRAFIJE S MOTIVIMA KAZALIŠTA I MANJE FORMALNIH PRIZORA VEZANIH UZ KAZALIŠNI ŽIVOT AUTORA POPUT ROBERTA MAPPLETHORPEA, HELMUTA NEWTONA, JORGEA MOLDERA, CARLA DE KEYZERA I MAARTENA VAN DEN ABEELEA

MERSID RAMIČEVIĆ

Le temps emprunté/Posuđeno vrijeme, izložba Jana Fabrea, Umjetnička galerija Dubrovnik, od 3. srpnja do 23. kolovoza 2009.

Istodobno s ovogodišnjim Dubrovačkim ljetnim igrama dubrovačka Umjetnička galerija izložila je crteže (scenografskih rješenja i mogućeg *mise-en-scenea*) i makete (nazovimo ih fiksacijama pozorišne sublimnosti) Jana Fabrea te fotografije renomiranih autora koji su držali objektiv mnogim Fabreovim inscenacijama. Uz to, *Orlanda* za kazališnu umjetnost dobiva predstava *Orgije tolerancije*, odnosno orgije trpeljivosti, također Jana Fabrea. Čini se da je dekonstruirajuća monolitnost njegova volumenioznog kazališnog čina, uz brojnost *eksponata* izložbe, bila najveći adut minuloga dubrovačkog ljeta.

No prije negoli se govori o Fabreovim izložbenim postavima, valjalo bi razumjeti kako su isti konsekvenca njegova zanimanja za umjetničku "činjenicu", to jest pojedinačnosti koje ishode cjelinu svojih performativnih stremljenja u formatu kazališnog medija. To po mnogo osnova tradira Fabreov umjetnički izraz (primarno postmoderni), bilo da se tiče citatne stvarnosnosti ili reprezentacijskih modela kakva je fotografija. Čini se, suprotno znanstvenoj metodi svoga "zemljaka" Claude Lévi-Straussa i na tragu frankofonom filozofskom društvu, od Althussera do Bourdieua, koji će se nakačiti na potonjega. Jer dok će Baudrillard reći da svako primitivno pleme ima svojega antropologa, a svi osiromašeni svojega fotografa, nije sasvim jasno tko bi *imao* Fabrea. U tom smislu dok Barthes na tragu strukturalističke postavke "ubija autora" za korist umjetničkoga djela, Fabrea autora minimizira ili ga pak svodi na protestnu psovku kako to čini i sa samim sobom u govoru *Orgija*. Iako namjera teksta pred vama nije da se zadržava na kazališnoj djelatnosti toga autora, ona je neizostavna u mjeri u kojoj uslovljava razumijevanje određenog semiološkoga polja u svom fotografskom bilansu, bez obzira na autentičan autorski potpis. Time se, sigurno, uspostavlja dvostruka objektivnost, na način pretakanja izvođačke "kauzalnosti" u statičan medij fotografije. Ili, drugačije kazano, bilježi se od Platona, "slika stoji na spoju svjetlosti koja dolazi iz objekta, s jedne, i zurenja s druge strane"; dakle, opet s dva različita fizička osnova. Može biti zanimljivo upravo to kako fotografije Fabreovih predstava ne objektiviziraju samo njih same, već lede neupitnu činjenicu o linearnosti vremena u temelju "našega" (modernističkoga) praćenja svijeta. Tek je, bit će, fotografija kao reproduktivni medij (druge moderne) i/realno u stanju da rezerira vrijeme modernističkog uzmaha i progresa kao suštine "povlačenja prošlosti" (Milivoj Solar) u "postmoderni kontekst".

NATEGNUTOST AFEKTIVNOG TIJELA Iako Fabre, kao i nedvojbeno bilo koji umjetnik postmoderne, ulazi i izmiče teorijskim uopćavanjima i seciranjima, možda bi se najprikladnija "objašnjenja" njegova rada našla u slučajnom tekstu "današnjice", jer ni on se sam ne ustručava iste. Jedan je takav upravo objavljen u Zarezu 2006. godine u okviru temata Novi književni žanrovi. Naslovljen, simptomatično za Fabrea, Tijelo, uz opasku kako se radi o ulomcima "pjesničke" zbirke sastavljene samo od fusnota nepostojećeg teksta/tijela i potpisan od Jenny Boully. Evo kako Jenny "govori" o Fabreovu scenskom izmaštavanju fotografije gdje je tijelo tekst, a tekst tijelo, nešto kao ekumenistička paradigma "bogovske tjelesnosti" narodâ knjige. Dakle, da Jenny ne ostane dužna Fabreu, veli: "Bila je to moja pička, također – ne ona od baršuna, naravno, nego ona središnja s obješenim čovjekom prikačenim za nju. Isto to ljeto moja sestra i ja pretvorile smo se u detektive i držale povećalo nad mravima i otkrile da su zaposleni planiranjem prijevara. Sve što radim radim zato što znam da umirem. Moje najomiljenije stvari su optičke iluzije. Ne postajemo mi senilni i 'ne gubimo razum", stvar je u tome što kako starimo, moramo razmišljati o više stvari u manje vremena – moramo razmišljati o više stvari u komprimiranoj količini vremena. Mislim da sada znam što si me pokušao naučiti, da je poezija tren, tren u kojem se postiže transcendencija, kada se događa čudo i ukupno nečije znanje, iskustvo, uspomene itd. razaraju se i postaju divljenje. Je li išta od onoga što govorim stvarno? A pod stvarnim podrazumijevam iskreno – ili je sve pokušaj da se ima ljubav? Sada znam zašto se crta prekida: to je zato što nešto umire, a drugdje se ponovno rađa." Bit će da je u prethodnom citatu sve tu: ljeto, žena (mada se ne spominje), minijature životninje, korumpirana količina vremena, što bi još bilo i najzanimljivije za Fabreove Orgije u doba, jelte, kada informacije i njihova distribucija jesu moć. Fabreove predstave i fotografije jesu san, vizija, ekstaza, odnosno čuđenje, politomija, erotika. I dok su njegove makete zamisli idealnog pozorišta minimalističkog poe(n)tiziranja, fotografije Roberta Mapplethorpea, krenimo redom, donose čvrstu formu čovjekovih nogu na tanjurima, a koji igraju onu simboličku funkciju koja upozorava da se u svijetu stoji i kroz njega misli idealnošću "okruglog". Nadalje, Halmut Netwon bilježi Fabreove kraljeviće, oklopnike, "ratnike umjetnosti", reći će, kao i istovremeno providna i sjenovita tijela pred upečatljivom teksturom poleđine. Uz djelimičnu identifikaciju s Fabreovim crtežima, Carl de Keyzer donijet će mnoštvo fotografija od kojih je za neke iz ciklusa *Čisti, nepatvoreni falsifikat* poželjnije da su bilježene isključivo u odrazu ogledala negoli što su vjerno prenosile ženski subjekt i njen plinovit odraz. Nije li previše korektno prema muškoj civilizaciji? S druge strane taj autor imat će dosta čvrstih i upečatljivih kompozicija. No Wonge Bergmann u *Tannhauseru* bilježit će prave renesansne uratke s predatorskim motivima koji bi, usput, mogli da odražavaju, po nekim povjesničarima umjetnosti (Suzi Gablik, Edward Lucie-Smith), prirodu moderne kao europske pojave i njen piratski odnos prema Drugima. Tek što bi ti Bergmannovi uratci još dramatičnijim izgledali da nisu, slično de Keyzeru, zahvaćali u cjelovitoj simetriji odraz (na pozadini popločanoj oglednim staklom) kompozicije. Bilo kako bilo, Fabre fotografijama svojih predstava gledatelju nudi manevarski prostor, koji osvaja prisutnošću i nategnutošću tijela uz afektno držanje koje je odraz elementarne orijentacije u neoliberalnom dobu. Sve ostalo je estetiziranje života s kojim Fabre pokušava da uđe u polemički dijalog.

— SCENSKO IZMAŠTAVANJE FOTOGRAFIJE GDJE JE TIJELO TEKST, A TEKST TIJELO, NEŠTO KAO EKUMENISTIČKA PARADIGMA "BOGOVSKE TJELESNOSTI" NARODÂ KNJIGE —

POPULISTIČKO UŽIVANJE STRAHA No kad je riječ o kritici (neo)liberlizma kao hegemonije i univerzalizacije, a zarad mogućnosti vlasti, tu se da odgonetati postumnim Nietzscheovim fragmentima u *Volji za moć*, gdje on oporuči kako je svako poljepšanje vezano za višak snage te kako su religiozni osjet opojnosti i spolno uzbuđenje dva oblika osjećanja, zapravo gotovo čudesno koordinirana. I da proljeće, ples, muzika, sve su samo natjecanje spolova – pa još i ona faustovska "beskrajnost u prsima". Sve nadalje, uz "vještačenje" vlastite seksualnosti, dugovat ćemo postmodernističkoj relevanciji, koja po beogradskome profesoru i teoretičaru Mišku Šuvakoviću, klizi kroz "otvorene koncepte i svjetove proizvodnje 'umetničkog'"", a gdje on vidi i Jana Fabrea kao najreprezentnijega među teatarskim djelatnicima tog *kova*. Međutim tu bi se dao nazrijeti i latentan sukob, jer dok Fabre identificira svijet u populističkome uživanju straha, dotle prof. Šuvaković sugerira, za postmodernoga umjetnika toga formata, "uživanje u djelu – sa retro, eklektično..." uozbiljenjem ""nemoguće istine" umetnosti", te ga poziva i na "suočenje" u tom mislu. I dok su, recimo, Peter Brook i Eugenio Barba premještali svoj teatarski svijet u interkulturni i/li ambijentalni kontekst, dotle se čini da bi Fabre mogao, ako slijedimo teatrologa Marvina Carlsona, biti na tragu "neduskurzivne energetske struje..." kakvu su utrli Liotard, Deleuze i Guattari. Fabreova nediskurzivna energetska struja, iako "manipulira" Deleuze – Guattarijevim "želećim strojevima", zadugo još imat će budućnost. A s njom i fotografija, da bi tek usporila procese ako se *stvari* (kojih, usput budi rečeno, sve manje ima) otmu Kontroli. No, *što reče* Jenny, uvijek je lako primijetiti IZLAZ ZA NUŽDU.

WHY SO SERIOUS?

Izložba Pume 34 *Why So Serious?* (uz gostovanje OKO, Fudge, Lunar, Ivana Armanini, Pekmezmed, Ninja Tigar, Lele, Jaka, Tadej, E.Sh., Ekele i Ivo Vrtarić), Galerija *5 kula* i lokacije po Motovunu; organizacija Zbirka Filip Trade, kustosice Vanja Žanko i Mihaela Richter, 27 – 31. srpnja 2009; vidi puma34.blogspot.com i streetzinezagreb.blogspot.com

MARIJANA RIMANIĆ

NASTOJANJE DA SE STREET ART PREZENTIRA U OKVIRU GALERIJSKOG PROSTORA, DA SE PONUDI STRUKTURIRAN I SELEKTIRAN PRESJEK PRODUKCIJE ULIČNIH INTERVENCIJA TE DA SE POZICIONIRA U SUVREMENOJ UMJETNOSTI – POTHVAT JE KOJI PREDSTAVLJA IZAZOV I UMJETNICIMA I KUSTOSIMA I KOJI U ODREĐENOJ MJERI MIJENJA DVA SVIJETA KOJA SE TU SUSREĆU: I GALERIJSKI PROSTOR, KOJI NUŽNO MORA OMEKŠATI GRANICE SVOG FUNKCIONIRANJA, I STREET ART, KOJI ULAZI U SVIJET UMJETNOSTI I NJEGOVO TRŽIŠTE

Prilikom ulaska u galerijski ili muzejski prostor baratamo s određenim očekivanjima vezanim uz sadržaj koji ćemo tamo gledati, pripremamo se na susret s umjetničkim djelima, više ili manje dobrima, koja će nam se više ili manje svidjeti, ali bez obzira na njihov sadržaj, značaj ili vrijednost sigurni smo u jedno, a to je da ćemo gledati upravo umjetnička djela ili pak artefakte koji se tako predstavljaju (što samo po sebi ujedno može biti umjetnički čin). Kao i sve institucije koje postavljaju svoja manje ili više striktna pravila ponašanja ili ophođenja sa svojim sadržajem tako i institucije svijeta umjetnosti predstavljaju autoritet koji uvjetuje pomak u našoj percepciji, razumijevanju i tumačenju predmeta kojima se bave. Interpretacije djela unutar "ozakonjenih" prostora umjetnosti određena su, između ostalog, korpusom djela povijesti umjetnosti, koje sâm kontekst determinira kao važnu referentnu točku i čime se uspostavlja autonomija svijeta umjetnosti – djela unutar galerija, kakva god ona bila, pripadaju povijesti vlastite discipline i ta okolnost postavlja okvire za uspostavu značenja; i društvenim prilikama s kojima će ta djela putem interpretativnih instanci biti dovedena u odnos koji pogoduje njihovoj poželjnoj interpretaciji. Danto je u svojoj knjizi *Preobražaj svakidašnjeg* već ustvrdio da je velik broj umjetničkih djela danas u svojoj pojavnosti identičan predmetima iz svakidašnje uporabe i da takva dva materijalna analogona, kako ih on naziva, na prvi pogled ne možemo razlikovati (Danto navodi primjer Warholovih *Brillo kutija*). Ipak, jedan od tih dvaju predmeta jest umjetničko djelo, dok drugi nije. Njegovu ćemo funkciju prvenstveno odrediti s obzirom na kontekst u kojem se predstavlja, a o tome će potom ovisiti i naše razumijevanje i tumačenje predmeta. Hodajući po ulici, s druge strane, ne očekujemo da ćemo naići na umjetnička djela; a i kada bismo se s njima susreli, pitanje je bismo li ih kao takve prepoznali. Javni prostor, pri čemu u ovom slučaju prvenstveno mislim na prostor grada (termin koji ga možda bolje opisuje bio bi *urban landscape*), iako je posljednjih pedesetak godina postao legitimno mjesto prezentiranja i izvođenja umjetničkih radova, nije mjesto na kojem u prvom redu očekujemo umjetnost. Ipak, kada se ona tamo pojavi, njeno je djelovanje na promatrača radikalno drukčije no što bi bilo u prostoru galerije.

S ULICA U GALERIJU *Street art* je odabrao ulicu ne samo kao prostor izmještanja umjetnosti iz svog konteksta, nego kao jedinstveno mjesto vlastitog djelovanja: na ulici radovi nastaju, povezani su sa svojom neposrednom okolinom (koju često i komentiraju) i tamo ostaju "izloženi" cijeli vijek svog postojanja. Za razliku od konvencionalnih umjetničkih djela, koja se u galerijama uvijek predstavljaju kao dovršena i trajna (osim u slučaju kad je procesualnost tema rada), umjetnička djela na ulici nužno imaju neizvjesnu sudbinu: ona mogu trajati tek nekoliko sati (ili manje), pozivaju na interakciju i intervencije drugih *street artista* ili slučajnih prolaznika. Nazivajući se ipak umjetnošću, *street art* sebe dovodi u vezu s cjelokupnom suvremenom umjetničkom produkcijom i institucionalnim principima funkcioniranja svijeta umjetnosti, ali vlastitim načinom djelovanja mehanizme tih instanci čini uočljivijima i podložnijima analizi. Sve one kategorije koje vrijede u konvencionalnom galerijskom izlaganju u slučaju *street arta* blijede. Kontekst javnog prostora *street artu* ne pruža onakvu zaštitu institucije umjetnosti kakvu bi mu pružila galerija, nema posredničkih instanci u prezentiranju radova kao što je kustos, nema već unaprijed ponuđena konteksta ili referentnih točaka koje bi vodile do "ispravne" interpretacije, nema nikakvih konkretnijih implikacija koje bi nam dale do znanja da se ovdje radi o umjetničkom djelu, a autor postoji samo kao implicitna instanca jer većina *street artista* svoja djela potpisuju isključivo pseudonimima (uglavnom zbog činjenice da je djelatnost kojom se bave na tim lokacijama još ilegalna). Upravo iz tih razloga djela *street artista* mnogo su vidljivija i direktnija, djelatnost im je pojačana, iznenađuju promatrača i nametljiva su, obraćaju se publici koja nije unaprijed profilirana, koja je slučajna, raznolika u svakom pogledu i najčešće neupućena u recentna zbivanja u svijetu umjetnosti. No što se događa sa svime time kad *street art* ulazi u galerijski prostor ili pod krov neke slične institucije umjetnosti?

PROCES, KRATKOTRAJNOST, KONFRONTACIJA Na ovogodišnjem Motovun Film Festivalu zbirka suvremene hrvatske umjetnosti Filip Trade predstavila je umjetnika Pumu34, čije radove posjeduje, ujedno i autora velika broja umjetničkih intervencija na zagrebačkim ulicama. Kustosica zbirke Vanja Žanko i njena suradnica Mihaela Richter samostalnom su Puminom izložbom naziva *Why So Serious?* otvorile problematiku transfera *street arta* iz jednog konteksta u drugi. Izložba je funkcionirala kao multifunkcionalan prostor razmjene iskustava i ideja s naglaskom na interakciji i procesu nastanka radova. Pored izloženih originalnih stranica Pumina artist *booka*, u prostoru galerije se svaku večer moglo prisustvovati procesu tiskanja majica s motivima Puminih radova i radova drugih *street artista* tehnikom sitotiska pod vodstvom Ive Vrtarića. Izložba nije bila ograničena samo na prostor galerije – tijekom njena trajanja u Motovunu je izgrađena skejt rampa koja je istovremeno bila i platforma za izradu grafita, a po raznim su lokacijama u gradu bila izvješena platna s motivima Puminih radova. Najzanimljiviji dio priče bila je prostorija unutar galerije zamišljena kao svojevrstan supstitut ulične fasade, a koja je pet dana izložbe služila kao platforma za veliko umjetničko djelo skupine autora. Kako bi ono bilo realizirano, Puma 34 pozvao je svoje prijatelje *street artiste*: OKO, Fudge, Lunar i Ivanu Armanini (Komikaze) iz Zagreba, Pekmezmed i Ninja Tigra iz Rijeke, Lelu iz Postojne, Jaka iz Ljubljane, Tadeja iz Dravograda, E.Sh.-a iz Tuzle i Ekelea iz Heilbronna. Ta je prostorija najuspješnije naglasila esencije njihova umjetničkog žanra – procesualnost, kratkotrajnost radova, konfrontaciju intervencija različitih autora i njihovo međusobno uvažavanje, nadopunjavanje i komentiranje kao i reagiranje na uspostavljeni kontekst. Nastojanje da se *street art* prezentira u okviru galerijskog prostora, da se ponudi strukturiran i selektiran presjek produkcije uličnih intervencija (a da se pritom ne pribjegne izlaganju fotodokumentacije), da se taj tip produkcije pozicionira u svijetu suvremene umjetnosti, da se kontekst galerije dovoljno prilagodi prirodi radova kako oni ne bi izgubili svojstvenost i razumljivost – pothvat je koji predstavlja izazov i umjetnicima i kustosima i koji u određenoj mjeri mijenja dva svijeta koja se tu susreću: i galerijski prostor, koji nužno mora omekšati restrikcije i granice svog funkcioniranja, i *street art*, koji, pristajući na uvjete galerijskog prostora, ujedno ulazi u svijet umjetnosti i na tržište simboličkih dobara.

Na dan otvorenja u galeriji je sukob dvaju spomenutih svjetova rezultirao naizgled apsolutnim kaosom. Atmosfera

— NAJZANIMLJIVIJI DIO IZLOŽBE BILA JE PROSTORIJA UNUTAR GALERIJE ZAMIŠLJENA KAO SVOJEVRSTAN SUPSTITUT ULIČNE FASADE. ONA JE NAJUSPJEŠNIJE NAGLASILA ESENCIJE STREET ARTA – PROCESUALNOST, KRATKOTRAJNOST RADOVA, KONFRONTACIJU INTERVENCIJA RAZLIČITIH AUTORA I NJIHOVO MEĐUSOBNO KOMENTIRANJE —

Fotografije: Barbara Šarić

uobičajenog galerijskog otvorenja transformirana je u kaotičan i divljački kreativni proces oslikavanja zidova za to namijenjene prostorije. Neformalno, spontano, opušteno i pomalo ekscentrično druženje umjetnika i njihova interakcija s publikom, uz prateći *foto session*, polako su se pretvarali u, po riječima Igora Mirkovića, najbolji tulum u gradu te večeri. A čitava je situacija ujedno djelovala i kao posprdno i neintencionalno, ali iskreno reagiranje na uobičajene formalnosti otvorenja, na pretjerano glorificiranje svega što umjetnik dotakne i što se potom često nekritički odmah naziva umjetnošću, na prenaglašenu ozbiljnost kojom se pristupa umjetnosti – zato i naslov *Why So Serious?* Ne treba zanemariti ni činjenicu da je izložba održana u sklopu Motovun Film Festivala, koji u pet dana svog trajanja pomiče granice realnosti i gdje su pravila preživljavanja ponešto drukčija nego inače. Dvadesetčetverosatna podređenost kulturi, umjetnosti i zabavi izmiče svakodnevici i u tom srednjovjekovnom gradiću uspostavlja vlastiti sustav drukčijih kritertija interpretacije. Takvo je okruženje pogodovalo prihvaćanju i pristajanju na atmosferu otvorenja izložbe.

SVAKODNEVICA I UMJETNIČKA PRAKSA Formalne karakteristike *street arta* djeluju kao prepreka još neafirmiranim autorima da svoje radove izlože u galerijama i tim putem zauzmu mjesto u svijetu umjetnosti, a potom i na tržištu umjetnina. Čest je slučaj da *street artisti* pod pritiskom ili željom da se ipak afirmiraju kao dio establišmenta odlučuju izraditi vlastiti *artist book* jer im takav medij omogućava lakše predstavljanje svog vizualnog jezika i donosi prepoznatljivost u svijetu umjetnosti. I Puma34 izradio je i otisnuo svoj *Data book on hydrocarbons* zahvaljujući sredstvima Filip Tradea. Na tragu prijašnjih intervencija na ulicama Zagreba u vidu *street zinea* i baratajući najviše tehnikom kolaža, knjiga je osmišljena kao svojevrsna fiktivna autobiografija čija je naracija predstavljena podjednako tekstualno i vizualno. Dijelovi te intimne ispovjedi, uz brojne vizualne reference na pop-kulturu isprepletene sa slikama iz porno-časopisa, vrlo su lako zamislivi na nekoj od uličnih fasada, što će reći da autor ne odustaje od svog stila ni kada promijeni medij i karakter izričaja. Ipak, zbog opsega i brojnih detalja ta priča o potrazi za savršenim opijatom čiji bi učinak trajao zauvijek bolje funkcionira u tiskanom izdanju nego kao intervencija na uličnoj fasadi.

Na hrvatskoj likovnoj sceni *street art* još djeluje kao marginalna struja, ali zahvaljujući hiperprodukciji (kojoj, usprkos količini ne manjka i kvaliteta), polako postaje sve vidljiviji, a strategije izvaninstitucionalnog umjetničkog funkcioniranja sve su važnije točke u diskursu likovne teorije i kritike. Unatoč pristajanju na određene ustupke na račun afirmiranja u svijetu umjetnosti *street art* i dalje, zahvaljujući načinu na koji funkcionira u produkciji i prezentaciji umjetničkih radova, zadržava subverzivan karakter. A taj subverzivni karakter djeluje prema najmanje dva cilja: prema neposrednoj okolini u kojoj nastaje, komentirajući svakodnevicu i koristeći se javnim prostorom i strategijama javnog legalnog i gerilskog oglašavanja za prenošenje vlastite poruke ili afirmiranje vizualnog jezika i estetike različite od marketinških slika koje pretežno vidimo u javnom prostoru; i prema instituciji i svijetu umjetnosti, čije prakse, doduše, ne negira u potpunosti (ili ih pak nastoji zaobići), ali njihove mehanizme svakako čini transparentnijima ogoljujući ne uvijek potpuno jasan princip stjecanja vrijednosti i značenja umjetničkog djela.

VIZIONARSTVO NA CVJETNOM

DA BI SE S HORVATINČIĆEVIM PROJEKTOM UŠLO U POLEMIKU, POTREBNA JE VEĆA PRECIZNOST ARGUMENATA I JASNIJA POZICIJA OD ONIH KOJE SMO DO SADA ČULI. NEĆE URBANOST ZAGREBA BITI UPROPAŠTENA REALIZACIJOM HORVATINČIĆEVE "VIZIJE", NESTAT ĆE ZATO JER SE IZGRADNJA GRADA ODVIJA POD DJELOVANJEM ISTIH TAKVIH "VIZIJA" SVUGDJE I BEZ IKAKVE RAZVOJNE MODERNIZACIJSKE STRATEGIJE

MAROJE MRDULJAŠ

Netom je započeto rušenje dvaju zgrada provincijalnog mjerila na zapadnom perimetru Cvjetnog trga, istina najstarijih, ali upravo zato i ponešto neuglednih, koje podsjećaju na vremena u kojima je stari Zagreb tek započeo svoju građansku i urbanu modernizaciju. Funkciju glavnoga gradskog arhitekta uz patronat Izidora Kršnjavoga obnašao je Herman Bollé, autor upravo jedne od spornih građevina na Cvjetnom, koji je doveden da Zagreb europeizira u duhu stilskog eklekticizma, ali i da ga opremi neophodnim gradnjama od javnog značaja poput škole i muzeja, crkava te, naposljetku, i njegova najboljeg rada – Arkada na Mirogoju. Bolléov je zadatak bila izgradnja novog identiteta hrvatske metropole u nastajanju, čemu je neosporno pridonio uz određene kolateralne žrtve, primjerice kule ispred Katedrale, a Zagrepčani su umjesto razmjerno skromna ali autentična baroknog pročelja Katedrale dobili spektakularne (još "starije") neogotičke tornjeve, što, uostalom, nije bila neuobičajena praksa tog vremena.

U ljeto 2009. građevinski poduzetnik Horvatinčić čini povijesni čin i uklanja Bolléovu kuću kao suvišak u svojem planu opsežna zahvata u bloku iza Cvjetnog trga, što su spremno popratili aktivisti raznih profila okupljeni oko udruga Pravo na grad i Zelena akcija, ponosno ističući kako nisu dozvolili da ih se uhvati nespremnima usred godišnjih odmora. Aktualno rušenje Bolléove zgrade simbolički je povezano s njegovim aktivnostima s kraja 19. stoljeća jer je riječ o još jednoj promjeni fizionomije grada i načina na koji se njim upravlja, a Cvjetni trg tek je posebno eksponiran izdanak građevinskog *booma,* koji u velikim razmjerima restrukturira izgrađeni ali i politički okoliš Zagreba. Ti procesi danas formiraju urbani identitet Zagreba kao posljedica sprege kreatora društvene stvarnosti i arhitekata, koji u određenoj mjeri mogu utjecati na konačnu artikulaciju građevine, ali kao disciplina nemaju nikakav utjecaj na razvoj grada. Dok je u doba Kršnjavoga "uvoz arhitektonskog stila" u svrhu obnove grada bio sredstvo društvene emancipacije, ali i predmet kulturne polemike i kontrapozicije iz koje se i rodila moderna hrvatska arhitektura, danas je konstruiranje grada stvar tranzicijske i poslijetranzicijske "političke ekonomije" ili, u hrvatskom kontekstu, neofeudalnih odnosa koji su u slučaju Cvjetnog trga napokon isprovocirali reakciju javnosti. Ima neke ironije u tome da jedan umjereno važan bečki arhitekt, Boris Podrecca, ruši svog prethodnika slična kulturnog značaja, Hermana Bolléa. Možda je već bilo i vrijeme, no...

Na web-portalu *H-altera* čitamo: "Predstavnica Društva povjesničara umjetnosti Snješka Knežević podsjetila je da je Horvatinčić svojedobno najavljivao angažiranje na njegovu projektu najvećih imena današnje arhitekture: Normana Fostera, Jeana Nouvela, Herzoga, de Meurona i drugih. 'Otpočetka smo ga upozoravali da je to karikaturalno, i naravno, nitko od tih imena nije se odazvao. Ne postoje šanse da se odazovu, jer to su ljudi koji stvaraju globalne urbane arhitektonske simbole, i ne namjeravaju se baviti nekakvim malim dvorištima'." Smatrati karikaturalnim da netko od vodećih svjetskih arhitekata sudjeluje u promišljanju središnjega gradskog prostora, uz nepovjerenje u Horvatinčićeve financijske i pregovaračke mogućnosti, samo po sebi poprilično je karikaturalno i ukazuje na ozbiljan kompleks manje vrijednosti u kojem Zagreb ostaje po strani od internacionalnih zbivanja. Tome ide u prilog i činjenica da je prvi protagonist arhitektonske metropolizacije Zagreba već spomenuti poluanonimus Herman Bollé, da bi poslije bili otjerani ili ignorirani arhitekti najvišega kreativnog potencijala poput Adolfa Loosa, Alvara Aalta, Jakoba Bakeme ili nedavno ismijanih Normana Fostera i Zahe Hadid, kao što je i opus vjerojatno najvećeg talenta moderne hrvatske arhitekture Vladimira Turine uspješno sveden na četiri realizacije, od kojih su dvije najvažnije nekompletne i danas devastirane. K tome, prosječni Zagrepčani uglavnom i ne vole previše modernu arhitekturu, podsjeća ih na mrski socijalizam i Jugoslaviju, a Bollé im je i dalje srednjoeuropski *liebling* jer valjda daje privid da je urbano tkivo Zagreba starije nego što uistinu jest.

Sudeći prema događajima koji obilježavaju urbanističku artikulaciju Cvjetnog trga, čini se kao da je taj vašarski živahan prostor u središtu Zagreba žrtva nekoga povijesnog prokletstva tranzicijskog doba koje priječi da se on oblikuje kako u duhu demokratske procedure tako i arhitektonske modernizacije. Prisjetimo se, očajan redizajn – izveden 1996. nakon javnoga arhitektonskog natječaja provedenog 1991. godine – izazvao je žučne reakcije, u prvom redu takozvane stručne javnosti. Temelj prigovora opravdano se svodio na nemodernost rješenja, čija se provincijalnost više i ne zamjećuje jer se ona samo nastavila na općenito neinventivan i uglavnom starmali vokabular urbanog dizajna u Zagrebu. Danas se, korak po korak i uz nevjerojatnu samouvjerenost *developera* Horvatinčića, provodi temeljita rekonstrukcija i izgradnja u unutrašnjosti bloka između Cvjetnog, Preobraženske, Ilice, Gundulićeve i Varšavske. O tom zahvatu rečeno je i napisano mnogo, svojedobno je upriličena i TV-debata, u kojoj se Horvatinčić dramatično oglasio sa samog mjesta zbivanja, kao pravi vizionar sasvim sam, okružen gomilama nacrta u zapuštenu i sumračnu prostoru već predviđenu za rušenje. Uslijedili su i spektakularni i razmjerno dobro oblikovani *performansi* iskazivanja građanskog stava (ne nužno i mišljenja) i agitacije

— DANAŠNJI SLUŽBENI URBANIZAM I NJEGOVE INSTITUCIJE BIROKRATIZIRAN SU APARAT U SLUŽBI CENTARA MOĆI DOK JE ARHITEKTONSKA INTELIGENCIJA ZABAVLJENA UDIVLJENJEM SVOJIM VLASTITIM KULTURNIM POSTIGNUĆIMA —

u dijapazonu od *Christo-style* omatanja kuće gigantskim plakatom s natpisom *Totalna rasprodaja* do bubnjarskih izvedbi. Ta kulturalizacija i medijski potrebna estetizacija iskazivanja javnog mišljenja kulminira u nezapamćeno uspješnoj peticiji protiv Horvatinčićeva projekta, koju je u iznenadno probuđenu interesu za aktivnu participaciju u javno-političkom životu potpisalo preko pedeset tisuća građana (peticiju protiv rušenja stabala 1995. potpisalo je osam tisuća građana).

KRITIKA, IDEOLOGIJA I KONTRAPOZICIJA

Polemike o urbanom redizajnu iz 1996. godine i o inicijativi izgradnje megalomanskog kompleksa s mješovitom namjenom započetog 2007. dijele barem tri zajednička vodeća predmeta kritike, kao i identičan odnos establišmenta prema toj kritici. Prvo, i prostor reprezentativnog trga i prostor nutrine bloka, koji su u smislu urbanističke fizionomije, a i u smislu vlasničkih odnosa inverzni fenomeni, interpretiraju se u kontekstu teorijski vrlo rastezljiva pojma "javnoga gradskog prostora", koji se apriorno izjednačava s općenitim zagovaranjem "javnog interesa". "Javni gradski prostor" i "javni interes" nisu nužno istoznačnice i dok je odista u javnom interesu kvalitetan redizajn trga, Horvatinčića kao vlasnika zemljišta nikakav javni interes automatski ne obavezuje da na njemu formira javni gradski prostor, nego bi ga urbanistički uvjeti i demokratski mehanizmi trebali spriječiti da na tom prostoru radi što god hoće. Drugo, uslijedila je očekivana metaideologizacija prijepora gdje fizički prostor opravdano postaje simptom i simbolički nositelj znatno šireg sklopa aktualnih društvenih konflikata. Tako je 1996. ideologizacija intervencije na Cvjetnom trgu poslužila kao implicitna kritika regresivne službene kulturne politike i totalitarnih vidova tadašnjega hrvatskog društva. Godine 2007. fokus kritike eksplicitnije se okreće od kulturnog prema političkom polju pa se u njenu fokusu nalazi neoliberalni *laissez-faire* ekonomski poredak, poduprt korumpiranom politikom. No, za razliku od 1996. gdje je ideološko područje sukoba između totalitarnosti i građanske demokracije bilo društveno ozbiljnije, ali i donekle zamućeno velom kulturnih ukrasa, kao svojevrsna smetnja ideologizaciji 2007. pojavljuje se lik poduzetnika Horvatinčića, koji je na sebe (uspješno) akumulirao znatnu količinu kriticizma i protesta, no s impersonalnim globalnim neoliberalizmom on ima malo veze. Naime, kritičari ne polemiziraju s neoliberalizmom, nego s lokalnom inačicom regresivnog kapitalizma – brutalnom silom čije je djelovanje omogućeno ne ekonomsko-političkim poretkom, nego disfunkcionalnošću hrvatskog društva. Uostalom, malo bi se koja ozbiljna korporacija odvažila na tako eksplicitno nepopularnu akciju; radije bi, kao T-com, pričekala da netko – upravo Horvatinčić – odradi "prljavi" građevinski posao pa se zatim useli u Hoto Tower u Savskoj. Uzgred budi rečeno, T-comova kula jest Horvatinčićev najbolji arhitektonski zahvat, čiji su proporcijski odnosi upropašteni nepotrebnim ograničenjem visine građevine koje su odredile iste one urbanističke službe koje legitimiziraju plombiranje Cvjetnog trga. Treće, Cvjetnom trgu je u medijski iskonstruiranoj općoj percepciji dodijeljen status ultimativna *case-studyja* svih oblikovnih promašaja i društvenih nepravdi koje su zadesile ili će tek zadesiti hrvatske gradove, što je zagrebocentrična optika, još k tome svedena na gradski prostor *intra muros* – povijesnu jezgru za koju se po konzervativnoj inerciji očekuje da ostane intaktna. Iz tog su razloga protivnici zahvata stalno prisiljeni objašnjavati da oni u principu nisu protiv modernizacije i da ne zagovaraju pretvaranje centra Zagreba u historicistički tematski park, iako se takva pozicija pod restriktivnom ali nedovoljno istančanom konzervatorskom zaštitom uglavnom i prakticira. Često potencijalno zanimljive prijedloge arhitekti sami odbacuju upravo zbog spoznaje o kafkijanskom procesu ishođenja građevinskih dozvola u "ambijentalno zaštićenim cjelinama". Naravno, konzervatori lako promijene svoje stavove kada to zatraže njihovi poslodavci. Konačno, pitanje društvene i socijalne pravde znatno je brutalnije narušeno u nizu drugih situacija diljem Hrvatske (bolnica u stanju raspadanja, stambenih naselja lišenih ikakve suvisle artikulacije) koje više od Cvjetnog trga spadaju u problematiku javnog interesa. Cvjetni je trg mogao i trebao dobro poslužiti kao katalizator za širenje područja polemike, ali to se nije dogodilo, što je jedan od najozbiljnijih propusta aktivista okupljenih u njegovu zaštitu.

S druge strane, u reakciji na kritiku vodi nedostatak pravog odgovara: nedemokratičnost i ignorancija kojom se akteri koji provode te zahvate – gradska uprava, urbanističke institucije, investitori – odnose prema kritici i javnim zahtjevima te izuzetna lakoća kojom se svaka kritika odbacuje kao irelevantna, bilo kao "zanovijetanje struke", bilo kao bučanje okupljene svjetine. Toj ignoranciji pridružuje se i stav većeg dijela intelektualne, stručne elite, koja se uglavnom drži po strani, kako zbog konformizma tako, još i više, zbog odsustva jasnog stava i jednostavne nemoći da se uhvati u koštac s poduzetničko-političkim "vizionarstvom". A ono pod geslima "čišćenja štakornjaka" i navodne modernizacije grada ima jasnu, makar brutalnu ideju o tome što hoće – maksimalizirati opseg intervencije radi povećanja profita te ostaviti svoj biljeg na što je moguće eksponiranijem mjestu. Inventivne intervencije na rubu grada, razvijanje suvremenih hibridnih tipologija ili njihove redefinicije u skladu s aktualnim zahtjevima društva nisu opcija, jer modernizacija nije operativna opcija narcističkih "vizija" *developera.* Posebna je priča floskula o javno-privatnom partnerstvu, kao da postoji neka razlika između privatnog i "javnog" interesa političkog establišmenta, koji su u Hrvatskoj međusobno premreženi. Najvažnije, ne postoji arbitar koji bi bio intelektualno kompetentan i institucionalno dovoljno snažan uobličiti to partnerstvo na takav način da se demokratski usklade urbanoj kondiciji prirođeni antagonizmi.

Tako se s jedne strane barikade nalazi poduzetničko-politička sila pogonjena narcizmom, koja se u aktualnim društvenim okolnostima odsustva prave opozicije osjeća razmjerno sigurno, ali ipak, predostrožnosti radi, pojedine akcije provodi netransparentno pa čak prikriva i građevinske radove. S druge strane stoje nevladine udruge čija kritika ide u raznim smjerovima, od ukazivanja na proceduralne nepravilnosti u provođenju zahvata, poput skandaloznog ali načelno mogućeg prekrajanja GUP-a metodom lokacijskog urbanizma, do devastacije ambijenta. Slijedi ih frustrirano građanstvo koje nije dovoljno precizno informirano o čemu je riječ i više intuitivno osjeća da netko zadire i u "njihovo pravo". Ali pravo na što? Pravo na Horvatinčićevo dvorište? Pravo na kulturni identitet ukotvljen u povijesti?

Horvatinčić od početka ima jasnu "viziju" onoga što hoće ponašajući se u središtu grada jednako kao i u rurubiji Svete Nedjelje, gdje je ingeniozno izgradio *gated community* posred livade, a sada bi sličan gentrifikacijski zahvat proveo i na drugom najvažnijem zagrebačkom trgu. Javnost i šačica njihovih predstavnika sanjaju o javnom interesu i "pravu na grad" te su pošteno i pristojno pokušali iskoristiti više-manje sve legislativne mogućnosti koje su im bile na raspolaganju. No i poduzetničko "vizionarstvo" i zanesena romantičnost aktivista znakovi su nedemokratskog somnambulizma i jasno je da tu ne može doći do ikakva dijaloga jer u tom, za svaki grad sasvim logičnom konfliktu između javnog i privatnog interesa, postoji jedno ključno ispražnjeno mjesto – mjesto racionalnog promišljanja o fizionomiji grada, a to je mjesto kreativne, odgovorne i agilne skupine intelektualaca – arhitekata, urbanista, urbanih sociologa i geografa, društvenih kritičara... Današnji službeni urbanizam i njegove institucije birokratiziran su aparat u službi centara moći dok je arhitektonska inteligencija (uključujući i autora ovog teksta) zabavljena udivljenjem svojim vlastitim kulturnim postignućima i pozitivnom internacionalnom percepcijom tucetom građevina, istina odista kvalitetnih i autentičnih, no koje šira javnost uglavnom ne percipira kao neku posebnu vrijednost. Naravno, pozicija arhitekta kao modernističkoga neprikosnovenog autoriteta danas je izmijenjena, ne samo zbog postmoderne kritike kulturnog elitizma, nego još više zbog spoznaje o neizbježnoj apsorpciji i estetskih i socijalno avangardnih tendencija u ekonomsko-politički poredak, koji dakako ne zanima ostvarenje utopističkih koncepata, pogotovo ne onih koji izlaze iz njegovih pragmatičnih okvira. No u demokratski razvijenim društvima arhitektura odista jest ili bi trebala biti javna stvar u svim svojim pojavnim oblicima; arhitekti i urbanisti nastoje istraživati razmjerno jasnu predodžbu o tome kako razvijati gradove u skladu s potrebama i mogućnostima društvenog i civilizacijskog trenutka, a razne javne službe traže načine za njihovu implementaciju.

— TEMELJNI NESPORAZUM PROIZLAZI IZ NEMODERNOSTI HRVATSKOG DRUŠTVA, U KOJEM SU ISPRAŽNJENO MJESTO URBANISTIČKE KOMPETENCIJE, ARHITEKTONSKE MISLI I KRITIČKO-INTELEKTUALNOG ANGAŽMANA ISKORISTILE UPRAVLJAČKE ELITE S FEUDALNIM OVLASTIMA —

OD POVIJESNOG KONTEKSTA DO AKTUALNE SITUACIJE_ Vratimo li se nakratko u hrvatsku povijest, godine 1931. započela je izgradnja Zakladnog bloka na jugozapadnom uglu Trga bana Jelačića, na mjestu bivše Zakladne bolnice. Promišljanja tadašnjih naprednih arhitekata išla su u smjeru cjelovita rješenja prema kojem bi se taj osjetljivi zahvat rješavao kao jedinstvena kompleksna struktura metropolitanskog mjerila. Arhitekti Josip Pičman i Josip Seissel, jedni od najistaknutijih predstavnika jedne sjajne arhitektonske generacije educirane u inozemstvu i s iskustvom rada kod vodećih protagonista internacionalne arhitekture, tako su predvidjeli hibrid različitih javnih programa: restorana, plesne dvorane, bazena i stanovanja. On je po svojoj koncepciji povezivanja i preplitanja različitih događaja bio napredan i aktualan u internacionalnim razmjerima, a Zagrebu bi tada priskrbio potrebne javne sadržaje kojima je oskudijevao. Dakle, Pičman i Seissel odista su predlagali modernizaciju grada sukladno aktualnim potrebama i javnom interesu jer su pokazali visok stupanj arhitektonske ali i društvene imaginacije, a njihovo je rješenje u prvom planu imalo građane i unapređenje urbanog repertoara Zagreba. Arhitekti su bili ti koji su imali "viziju", ne poduzetnici. No, očekivano, prevladala je ekonomska pragmatičnost pa su gradske vlasti zemljište rasparcelirale i danas imamo blok građen kuću po kuću, baš kao svaki drugi blok u Donjem gradu, osim što je ovaj oblikovan jednostavnim pročeljima u modernističkom duhu. Nastala je kvazimodernistička *strada novissima,* a ne odviše ugledan, skučen pasaž možemo zahvaliti naporima arhitekta Slavka Loevyja. Zauzeće parcela je maksimalno, nema uobičajena unutarnjeg dvorišta, koje sada u bloku iza Cvjetnog trga, poput pokvarenog zuba, želi isplombirati i Horvatinčić, ali se Zakladni blok svejedno smatra važnim kulturnim naslijeđem hrvatske modernističke arhitekture i napuštanjem boleovskoga stilskog eklekticizma.

— DOK JE U DOBA KRŠNJAVOGA "UVOZ ARHITEKTONSKOG STILA" U SVRHU OBNOVE GRADA BIO SREDSTVO DRUŠTVENE EMANCIPACIJE, ALI I PREDMET KULTURNE POLEMIKE I KONTRAPOZICIJE IZ KOJE SE I RODILA MODERNA HRVATSKA ARHITEKTURA, DANAS JE KONSTRUIRANJE GRADA STVAR TRANZICIJSKE I POSLIJETRANZICIJSKE "POLITIČKE EKONOMIJE" ILI NEOFEUDALNIH ODNOSA KOJI SU U SLUČAJU CVJETNOG TRGA ISPROVOCIRALI REAKCIJU JAVNOSTI —

No u čemu je točno problem s Horvatinčićevim zahvatom? Uostalom, i susjedni blok s Oktogonom, natkrivenom ulicom s lijepim zenitalnim osvjetljenjem, također je primjer maksimalističkog korištenja parcele. Temeljni nesporazum proizlazi iz nemodernosti hrvatskog društva u kojem su ispražnjeno mjesto urbanističke kompetencije, arhitektonske misli i kritičko-intelektualnog angažmana iskoristile upravljačke elite s feudalnim ovlastima. Politička kritika ovdje treba upozoriti ne samo na aktualnost koja ima tek tangencijalne veze prema globalnim procesima, nego još više na tradiciju vječno nedovršene modernosti i nedemokratičnosti hrvatskog društva i njegovih institucija, naročito urbanizma koji se prijelazom iz socijalizma u kapitalizam jednostavno raspao.

Problem je u tome što je jedan poduzetnik imao "viziju" frankenštajnovskoga građevinskog zahvata koji negira dijalektiku unutrašnjosti i vanjštine bloka, koja je temelj urbane fizionomije, ako hoćemo, i identiteta Donjega grada. Pri tome ni u sadržajnom ni u arhitektonskom smislu ne doprinosi modernizaciji Zagreba, nego samo ponavlja već isprobane i redom neinventivne modele od kojih mu je po programskoj shemi najsličnija Importanne Galeria, također kontroverzna građevina, i formom i mjerilom u neskladu s okolišem. Horvatinčić je ovdje osmislio sve, arhitekt Boris Podrecca je samo uobličio njegovu "viziju" pa se zato, opravdano, i ne spominje u debati niti u njoj sudjeluje. Nadalje, problem je u tome što su istraživanja latentnih urbanističkih potencijala unutarnjih blokova Donjega grada empirijski već potvrđena, primjerice u postojanju niza vrtića, među kojima su vrtić u Petrinjskoj i vrtić u Šubićevoj i arhitektonski vrlo dobri, no uz nekoliko već zaboravljenih projekata ne postoji javno prezentiran aktualan urbanistički prijedlog ili ozbiljnije istraživanje inteligentne obnove bloka koji bi bio protuargument pojednostavljenim preoblikovanjima. Nevjerojatno heterogen i vitalan svijet unutrašnjosti blokova napučenih najrazličitijim socijalnim skupinama, aktivnostima i mikro-ambijentima možda jest na mnogo mjesta "kulturno" neuređen, ali je višeznačan, kompleksan i inkluzivan, što su sve autentične gradske vrijednosti od kojih treba započeti u promišljanjima što i kako graditi. Donjogradski blok se kao urbana figura tijekom povijesti potvrdio sposobnim prihvatiti "elitno" i "marginalno", kolektivno i intimno, te se razvijati u skladu s društvenom stvarnošću koja sažima i bogatstvo i bijedu drame gradskog života. Sanitarizirati tu stvarnost u korist privilegiranih socijalnih skupina ne znači biti moderan.

Treba pripomenuti da unutrašnjost bloka nije sama po sebi javni prostor, vlasnički odnosi su vrlo različiti, pojedine površine pripadaju zgradama koje opisuju perimetar bloka, postoji i dosta propalih proizvodnih pogona, kao i malih privatnih parcela na kojima su stambene zgrade različitih mjerila. No ono što jest javna stvar jesu procedure koje moraju biti stručno osmišljene i definirane zakonom: koncepcija i urbanistička pravila po kojima se dešavaju izmjene u tim prostorima u skladu i sa svojstvima mikro-lokacija i s cjelokupnom fizičkom strukturom, te kulturnim i supkulturnim fenomenima Donjega grada ili bilo kojega drugog prostora. Tu se investitor može pojaviti tek nakon što su pravila i mogućnosti ponašanja u prostoru jasno definirani te sukladno s njima on može odabrati prostor za svoj zahvat ili eventualno ući u proceduralno potpuno transparentnu poziciju pregovaranja s meritornim stručnjacima, ali i s najširom javnošću mehanizmima *bottom-up* participacije. No zjapi ogroman vakuum urbanističkog znanja i urbanističkih procedura, koji je već poharao hrvatski okoliš.

PERSPEKTIVE Još 1976. Manfredo Tafuri piše: "Ključno je identificirati ono što je razvoj kapitalizma oduzeo arhitekturi", i brzo zaključuje da je to upravo (društveno emancipatorna, op. aut.) ideologija, čime je arhitektura svedena na "formu bez utopije, na sublimnu beskorisnost". I dalje: "Paradoksalno, nove zadaće dane arhitekturi su nešto pokraj ili dalje od arhitekture... Iz tog razloga pokušavamo se orijentirati u praznom prostoru u kojem je sve moguće ali ništa nije odlučujuće." Svakako, arhitektura je revidirala ambicije radikalnog reformizma, ali društveno progresivna arhitektura svoju suvremenu ulogu nastoji pronaći u horizontu civilizacijske korisnosti i demokratskog odrađivanja posredničke uloge između imanentnih konflikata kapitalističkog društva koji se reflektiraju u izgrađenom okolišu. No bez razvijena diskursa o urbanizmu i bez instrumenata da se ta posrednička uloga i odradi nevladine organizacije bit će osuđene na lutanje u praznu prostoru: skandalizirat će se nad rušenjem nezaštićenih potleušica, koje se radi mobiliziranja šire javnosti karakteriziraju na primjer kao mitske kolijevke hrvatskog novinarstva, uzaludno će ukazivati na proceduralne nepravilnosti u donošenju urbanističkih planova i objašnjavati da trgovačka ulica nije javni gradski prostor. No to nije jednostavno ostvariti u Hrvatskoj čiji je moderni urbanistički diskurs zacrtao program socijalne osviještenosti tridesetih godina 20. stoljeća na pamfletskoj izložbi Grupe Zemlja i u alternativnom prijedlogu Atenske povelje Radne grupe Zagreb, dok hrvatske predstavnike (tračevi kažu na intervenciju Le Corbusiera) nisu izbacili s broda na kojem se odvijao kongres CIAM-a jer nisu imali dovoljno novca za kartu. Svijetli trenuci socijalističkog urbanizma, da parafraziramo Koolhaasa, jahali su na valu eksproprijacije i društvenog vlasništva. Taj zadatak još je teži u okolnostima u kojima je većina političkih komentara intonirana kao turbo-folk satira u kojoj se stalno ponavlja jedan te isti obrazac ismijavanja gluposti i nakaradnosti političko-ekonomske elite, što je samo posljedica marginalizacije samih kritičara. Horvatinčić je odigrao ulogu upozoravanja javnosti da je grad nestabilno poprište dinamika "politika prostora" na koje se, za početak, može reagirati.

Promjene u gradu i izgrađenom okolišu odmah su vidljive, doživljavaju se neposrednim perceptivnim, fizičkim iskustvom. Jednom podignuta zgrada postaje neosporna činjenica i nije posebno teško ispitati njene učinke, pa zatim i razloge i interese koji stoje iza tih učinaka. Nešto je teže anticipirati učinke projekata koji još nisu izgrađeni, no postoje projekti koji su tako evidentno pogrešno postavljeni (bez obzira na samu njihovu arhitekturu) i motivirani "vizionarskom" slijepom ili možda čak i samoobmanjujućom uskogrudnošću da ih i najšira javnost može intuitivno prepoznati kao pogrešku. Uglavnom takav je i Horvatinčićev projekt, koji čak i zbunjuje u smislu isplativosti – zahvat je tako kompliciran da je čak i ekonomska računica ovdje zbunjujuća pa se stječe dojam da je Horvatinčić više zainteresiran za simbolički kapital. No da bi se s idejom i okolnostima nastanka tog projekta ušlo u polemiku, potrebna je veća preciznost argumenata i jasnija pozicija od onih koje smo do sada čuli. Također, neće urbanost Zagreba biti upropaštena realizacijom Horvatinčićeve "vizije", nestat će zato jer se izgradnja grada odvija pod djelovanjem istih takvih "vizija" svugdje i bez ikakve razvojne modernizacijske strategije, i urbanizma i društva u cjelini. Razumijevanje društvenog konteksta tu je nužno, a metaideologizacija konkretnog problema kakva se cijelo vrijeme odvija u debati oko Cvjetnog trga samo je kulturni veo koji više skriva nego otkriva političku i civilizacijsku pozadinu problema.

OD ČEGA ČOVJEK ŽIVI 11.B

11. istanbulski bijenale

UMJETNOST POKAZANA NA IZLOŽBI What Keeps Mankind Alive? OSTAJE UGLAVNOM UNUTAR KONVENCIJA AUTONOMNE PRODUKCIJE I INDIVIDUALNOG AUTORSTVA DAJUĆI PRVENSTVO FORMALNIM ESTETSKIM PROMIŠLJANJIMA. KUSTOSICE IZLOŽBE OTVORENE 11. RUJNA JESU Što, kako i za koga/ WHW, ZAGREB

What Keeps Mankind Alive, 11. međunarodni istanbulski bijenale/*11. Uluslararası İstanbul Bienali*, utemeljen 1987, Istanbul, Turska,
od 12. rujna do 8. studenoga 2009.

ŠTO, KAKO I ZA KOGA/WHW

Naslov 11. bijenala u Istanbulu – *What Keeps Mankind Alive?* – engleski je prijevod songa *Denn wovon lebt der Mensch?* iz *Opere za tri groša*, koju je Bertolt Brecht napisao 1928. u suradnji s Elisabeth Hauptmann i Kurtom Weillom. *Opera za tri groša* tematizira proces preraspodjele vlasništva u buržujskom društvu i baca nemilosrdno svjetlo na širok raspon elemenata kapitalističke ideologije. Brechtova tvrdnja iz drame da je "zločinac buržuj, a buržuj zločinac" i danas je jednako dojmljiva i istinita, a uočljive su i paralele između 1928. i današnje situacije u pogledu sposobnosti nadiruće liberalne ekonomije da naruši dotadašnji društveni konsenzus.

Naslov Bijenala *What Keeps Mankind Alive?* evocira dvije glavne teme, politiku i ekonomiju, koje su postale nerazlučivo slične u svome povezivanju i umrežavanju širom svijeta. U trenutku kada je vladajuća financijska kriza nanijela znatan udarac legitimnosti tog "novog svjetskog poretka", u kojemu svi mi živimo već nekoliko desetljeća, *What Keeps Mankind Alive?* potkopava njezine naizgled neupitne neoliberalne premise i nastoji iznova promisliti Bijenale kao metasredstvo s potencijalom za poticanje obnove kritičkog mišljenja u kojem će se misao izdvojiti iz neposrednog umjetničkog i političkog konteksta u kojemu se događa. Drugim riječima, *What Keeps Mankind Alive?* ne pokušava nametnuti lokalne specifičnosti kao neku vrstu prizme kroz koju će se iščitavati globalno, što je osobito izazovno rješenje u gradu poput Istanbula zbog njegova bogatstva povijesnih, književnih i popularno-kulturnih referencija. Izložba također ne nastoji otkriti kulturnim turistima neki novi aspekt tog fascinantnog "grada-metafore", mosta između Azije i Europe, nostalgičnog simbola Osmanskog Carstva koji nastoji izaći na kraj sa svojom nepopustljivom odlučnošću da se modernizira, ambiciozne globalne metropole i, dakako, traumatične točke europskog identiteta i multikulturne politike Europske Unije. Umjesto toga ona se obraća izravno i lokalnoj i međunarodnoj publici s pitanjima o suvremenom svijetu u agoniji ekonomske krize koja je u tijeku i čije su posljedice posvuda vidljive.

Kao izložba, *What Keeps Mankind Alive?* nudi prizmu kroz koju će se promatrati radovi, kontekst u kojemu će se moći interpretirati uz eksplicitnu referenciju na Brechtov svjesni politički angažman i metode. Prikazana djela po sebi nisu nužno brehtovska; ustvari, vrlo malo njih neposredno se referira na Brechtov opus. Ona su s jedne strane sukladna Brechtovoj vjeri u politički angažman umjetnosti i nastoje pridati značenje tom potencijalu; s druge strane, ono što im je dijelom zajedničko jest duh Brechtova songa. *What Keeps Mankind Alive?* ukazuje na put naprijed, onkraj granica puke egzistencije, zacrtavajući moguće smjerove i nove interpretacije. Međutim izložba u cijelosti samo je jedna od perspektiva individualnih radova; svako za sebe, ta djela sadrže čitav niz specifičnih preokupacija i skupova referencija.

U rujnu 1945. Brecht je zapisao u svoj dnevnik: "Čujemo da se *Opera od tri groša* izvodila u Berlinu u krcatim kazalištima, ali morali su je skinuti s programa na zahtjev Rusa. BBC je izvijestio da je balada *Prvo žderanje, a tek onda moral* izazvala prosvjede. Osobno, ni ja ne bih dopustio izvedbu. U odsutnosti revolucionarnog pokreta poruka te drame jest čisti anarhizam". Tu izjavu valja sagledati u političkom kontekstu netom okončana Drugog svjetskog rata. Međutim činjenica je da ni danas nije moguće uočiti nikakav širi revolucionarni pokret. Ustvari, zbilja je i sama postala brehtovska – dovoljno je samo pogledati likove koji vladaju europskom politikom kako bismo se u to uvjerili. U Brechtovo vrijeme sukob je bio jednoznačan: u prisutnosti fašizma nije postojao treći put. Danas je jezik politike učinkovito depolitiziran. Ratovi su postali humanitarne intervencije, masovna ubojstva nazivaju se etničkim "čišćenjem", političke sile redom napreduju pod krinkom retorike mira, demokracije i ljudskih prava, a militantni pojedinci i skupine, koji su bez drugih sredstava borbe, obilježavaju se kao "teroristi". Kulturalizaciju politike, potaknutu neoliberalnom "raznolikošću" koja omogućava euforično veličanje niza razlika koje se mogu dobro plasirati na tržište (a koje se obično tretiraju kao "pluralizam"), valja zamijeniti *politizacijom kulture*. Danas, kada je dilema "barbarstvo ili socijalizam" stvarnija nego ikada, a budućnost svijeta čini se podijeljenom između pauperiziranih ratnih zona i stabilnih fašistoidnih sustava, upravo to je naša zadaća.

Na izložbi sudjeluje 70 umjetnika iz 38 zemalja: 30 žena, 32 muškarca, 3 kolaboracijska projekta i 5 kolektiva. U tri izložbena prostora predstavljena su 143 rada na ukupno šest tisuća kvadratnih metara. Uključena su 4 rada iz javnih zbirki, 17 radova iz privatnih zbirki i 122 rada koja pripadaju umjetnicima. Najmlađem je umjetniku 27 godina, a najstarijem 76. Četiri su umjetnika mrtva. Najstarije je djelo iz 1965. Uključeno je 25 novih produkcija, od kojih je 19 sponzorirano iz javnih zaklada, 4 iz privatnih izvora, 4 od nacionalnih institucija za financijsku potporu, 6 kombinacijom ovih potonjih i nekog privatnog izvora, a 6 kombinacijom privatnog izvora i javne zaklade. Umjetnici potječu iz 34 zemlje širom svijeta: 29 posto iz Istočne Europe, 24 posto iz Zapadne Europe, 22 posto s Bliskog Istoka, 8 posto s područja Kavkaza, 5 posto iz srednje Azije, 3 posto iz Južne Amerike, 3 posto s Dalekog istoka i 3 posto iz Australije. Najveći BDP među tim zemljama ima SAD s 4.002.739 milijarde američkih dolara (45.550 dolara po stanovniku), a najniži Republika Kirgistan s 11.798 milijarde američkih dolara (2.197 dolara po stanovniku). Dvadeset umjetnika živi izvan svojih matičnih zemalja. Njih 22 predstavljaju komercijalne galerije, od kojih je 9 smješteno izvan zemlje u kojoj umjetnik boravi. Postotak ukupnog budžeta dodijeljenog za troškove umjetnika jest sljedeći: 8,29 posto za troškove produkcije; 6,09 posto za troškove putovanja i smještaja; 8,53 posto za prijevoz radova. Umjetnici ne primaju nikakvu naknadu. Kustoske naknade sačinjavaju 1,21 posto ukupnog budžeta Bijenala. Kustosko istraživanje odnosi 1,95 posto ukupnog budžeta, a troškovi putovanja i života kustosa u Istanbulu 2,53 posto. Dana 20. kolovoza 2009. planirani budžet 11. međunarodnog bijenala u Istanbulu iznosi 2.050.299 eura. Iznos od 547.299 eura još nije osiguran.

"Nije dobrostivost mesara, pivara ili pekara ono od čega očekujemo svoju večeru, nego je očekujemo od njihove brige za vlastiti interes." Tako je zapisao Adam Smith, "otac moderne ekonomije", čija ekonomska teorija, poznata kao "načelo nevidljive ruke", zastupa tržišnu ekonomiju zasnovanu na djelovanju iz vlastitog interesa, za koje se pretpostavlja da će rezultirati porastom sveopćeg boljitka.

11. istanbulski bijenale ima naslov Od čega čovjek živi?, a održava se od 12. rujna do 8. studenoga 2009. Izložba preuzima naslov pjesme Bertolta Brechta iz Opere za tri groša, a okuplja 70 umjetnika iz 38 zemalja: 30 žena, 32 muškarca, 3 suradnička projekta i 5 kolektiva. U tri izložbena prostora predstavljena su 143 rada na ukupno šest tisuća četvornih metara. Uključena su 4 rada iz javnih zbirki, 17 radova iz privatnih zbirki i 122 rada koja pripadaju umjetnicima. Izložba se održava na tri lokacije: u nekadašnjem skladištu Antrepo 3, kraj Bospora, koje se uobičajeno koristi za Bijenale, u prostorima institucije Depo, čiji je program fokusiran na regionalnu suradnju i s kojom je WHW surađivao u radu na Bijenalu, te u grčkoj školi, koja je 2002. zatvorena zbog manjka učenika. U povodu Bijenala izlazi opsežan vodič kroz izložbu te knjiga eseja koju su uredile WHW, a u kojoj su okupljeni tekstovi autora kao što su Brian Holmes and Claire Pentecost, Boris Buden, Omnia El Shakry, Mladen Dolar, Stephen Wright, Meltem Ahiska, Keti Chukrov, Eda Čufer... , uz mnoštvo citata autora kao što su Walter Benjamin, Fredric Jameson, Darko Suvin, Slavoj Žižek, Bob Dylan, Elin Diamond, Harold Pinter i Alain Badiou. Dizajn svih publikacija, kao i čitava vizualnog identiteta potpisuje Dejan Kršić. Tijekom otvorenja organiziran je niz predavanja, diskusija i promocija – među ostalim i nove knjige Briana Holmesa, čiji je WHW suizdavač (zajedno s muzejem Van Abbe iz Eindhovena).

Siniša Labrović, "Dodiplomsko obrazovanje", 2009.

Hüseyin Bahri Alptekin "Don't Complain", 2007.

— PRISTRANOST U KUSTOSKOM DJELOVANJU JEST NEUPITNA: BILA TO POLITIKA, EKONOMIJA ILI UMJETNOST, VIŠE NIJE ODRŽIVO KORISTITI SE ISTIM PRAVILIMA ZA NEJEDNAKO, A PRISTRANIM PRAVILIMA ZA JEDNAKO —

Taj citat preuzela je Zanny Begg u radu *Treat (or Trick)* (2008), koji kombinira animacije i crteže u instalaciji kojom autorica komentira fetišizam i fikcije robe, sveprisutnu narav kapitala i njegove spektakularne izvedbene činove u potrazi za maksimalizacijom profita. Maska Bijeloga Zeca, kultnog lika koji se javlja na filmu, metafora je za trikove i iluzije kapitalizma, dok je glavni lik naracije iluzionist g. Nevidljiva Ruka – koji utjelovljuje sam kapitalistički sustav. Iako je njegova publika veća nego ikad, g. Nevidljiva Ruka je u velikoj nevolji jer mu je "ponestalo novih trikova" – što je jasna aluzija na dugoročne posljedice vladajućih globalnih ekonomskih politika koje su iznjedrile trenutačnu financijsku krizu.

Jedno od najpoznatijih Brechtovih načela, koje je nazvao *Verfremdungseffekt* – a koje je Alain Badiou pregnantno opisao kao "fikcionalizaciju same snage fikcije, odnosno činjenicu da se djelotvornost privida promatra kao stvarna" – upisano je u sam koncept izložbe, gdje se očituje kao višak propagande, kao neposredna interpretacijska "manipulacija" koja predstavlja radove u zvučno političkom tonu. Iako pokazuje mnogo raznih stvari, izložba izričito ustvrđuje ono što želi "pokazati": da su pravedan svjetski poredak i raspodjela ekonomskih dobara i usluga nešto izvedivo i apsolutno vitalno – i da je komunizam još jedino ime za taj poželjni projekt. To je izložba koja je itekako svjesna toga da njezinim uvjetima mogućnosti nipošto ne upravlja nekakav utopijski ili emancipacijski – a kamoli revolucionarni – obzor, nego imanentna logika i posljedice "spektakla". Ipak, ona igra na kartu dijalektičke napetosti između svojih snažnih političkih pretenzija (umjetnost kao sredstvo političke edukacije, kao način razotkrivanja onoga što je naizgled samoevidentno, kako bi Brecht to i želio) i ograničavajućeg okvira bijenala, kao i suvremene internacionalizacije umjetnosti, koja bi mogla učiniti parodiju upravo iz tih pretenzija. Činjenica da je "bijela kocka" danas postala ponešto nostalgičan koncept samo potvrđuje koliko je nečista cijela ta situacija, ali ta se nečistost na neki način čak intenzivira u slučaju Bijenala. Jer ako se i može tvrditi da su Sotheby's i trgovački centri bacili muzej u drugi plan, također ga je osakatio krug bijenala i kulturnog turizma koji on promiče, gdje je prosječno vrijeme koje se provodi u gledanju videokomada ispod trideset sekundi. Ali upravo zato što taj sustav, koji spektakularizira medije, također smatra bijenale "važnima", zacijelo ih neće u potpunosti ignorirati i može nesvjesno otvoriti put za isticanje pitanja koja bi u muzeju ostala u sjeni.

Uz nekoliko iznimaka, umjetnost pokazana na izložbi *What Keeps Mankind Alive?* ostaje uglavnom unutar konvencija autonomne produkcije i individualnog autorstva dajući prvenstvo formalnim estetskim promišljanjima. I ovdje izložba nastoji produktivno zaoštriti dijalektičku napetost između svoje otvorene političke obojenosti i konvencija s kojima pregovara, uključujući hijerarhiju i produkcijski stil koji uvelike nadilazi ideale samoorganizacije i bilo kakvu instituciju kakvu je Robert Smithson mogao i zamisliti 1972. kada je u svom eseju *Kulturna utamničenost* opisao muzeje kao zatvore, a kustose kao njihove stražare. Napraviti izložbu u takvim okolnostima i u potpunoj svjesnosti o takvim ograničenjima znači hladnokrvno dijagnosticirati objektivno stanje postavljanja izložbi danas i istodobno zauzeti poziciju s obzirom na potencijal izložbe kao kulturne forme i političkog foruma. U "polifoniji" njezinih glasova, kako bi to iskazao Mihail Bahtin, *What Keeps Mankind Alive?* kao izložba – ne kao nešto objektivno dano, nego na načine na koje je subjektificirana, u svojim imanentnim preskripcijama i značenju koje ima za svoje aktere – politički je program i kampanja koja je odlučila da je došlo krajnje vrijeme za ukidanje toliko voljene "umjetničke ambivalentnosti", koja nas je dovela u kandže posvemašnjeg cinizma, i za pronalaženje načina na koji bi fragmentarne i pluralističke niti "umjetničke kritike" postale kolektivnim izrazom želje za emancipacijskom društvenom promjenom. S obzirom na transformaciju proizvodnog statusa umjetnika u kontekstu "bijenalizacije" umjetnosti, kao i na instrumentalizaciju izložaba kao sredstava gentrifikacije, mi, kulturni radnici, trebamo istupiti i odigrati ulogu u kolektivnoj proizvodnji značenja koja potrošače pretvara u proizvođače. Izazov je u tome kako izbjeći puko dislociranje mjesta ambivalentnosti s umjetničkih djela na kustosku uznositost, odnosno kako izbjeći da dijalektička napetost, koja čini postavljanje izložbe uvjerljivim u eri legitimnih sumnji u političko djelovanje samih izložbi, postane novim mjestom ambivalentnosti. Kako bismo to izbjegli, mogli bismo započeti redefiniranjem profesionalizma tako da uključimo praksu samoupravne politike. "A ako mislite da je to utopija, molim vas, razmislite zašto je to tako" (Brecht).

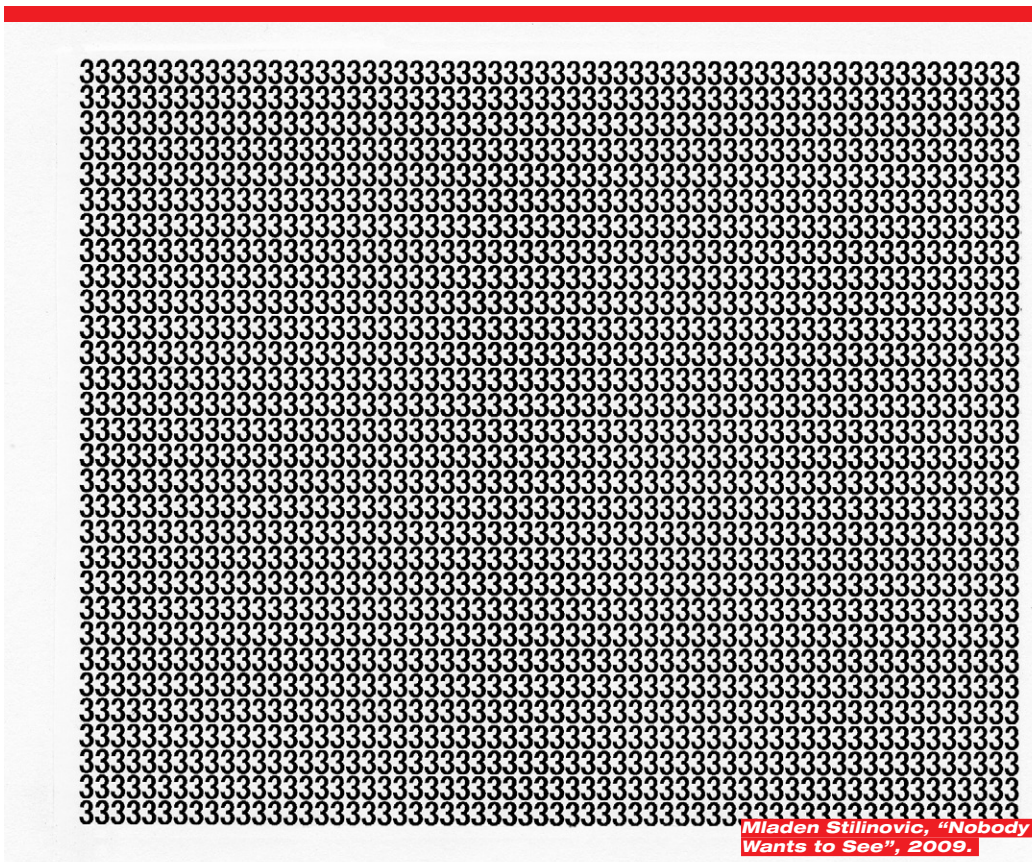
Danas, kada naši obrazovni sustavi pripremaju ljude za "manje ili više" uspješno ropstvo unutar etablirana poretka putem oportunizma, natjecateljstva, obmane i krajnje strukturiranih pravila ponašanja – a ta je doktrina dovedena do ekstrema u ilustriranoj knjižici *Dodiplomsko obrazovanje* (2009) Siniše Labrovića, koja se čita poput neke vrste "uradi-sam" vodiča za kriminalno djelovanje kao recept za komercijalni i društveni uspjeh – izložba u cijelosti preuzima pedagošku i ilustrativnu ulogu ostavljajući pojedinačnim radovima da uspostave finiju ravnotežu između kritičke intervencije i formalnih estetskih interesa. To ne znači da izložba nastoji sastaviti neku vrstu moralnog popisa svih zala koja muče današnji svijet. Umjesto toga ona slijedi izravan imperativ Hüseyna Bahrija Alptekina: *Don't Complain* (2007) – što je naslov njegove instalacije koja je uočljivo istaknuta na samom ulazu u glavni izložbeni prostor. Međutim ona zauzima aktivnu i – zašto ne? – *agitacijsku* poziciju otkrivajući u tom procesu svoje vlastito nerazdvojivo sudioništvo u situaciji koju nastoji kritizirati i promijeniti. Kustoski pogled nije objektivan u smislu neke navodne nepristranosti, pri čemu bi jednaki odmak omogućio precizno gledište. Upravo obrnuto, kustosi smatraju da je stvarno, objektivno gledište ono koje naglašava svoju poziciju i načine na koje je samo uključeno u situaciju. Pristranost u kustoskom djelovanju jest neupitna. Bila to politika, ekonomija ili umjetnost, više nije održivo koristiti se istim pravilima za nejednako, a pristranim pravilima za jednako.

Geometrija za siromašne. Zelje. Brokula. Krumpir. Grah. Poriluk. Kukuruz. Kolači. Ime. Grizem sebe. Žderem sebe. Jedi sebe. Grizi sebe. Naprijed, kolači!

Mladen Stilinović, *Radovi s hranom*, 1978. – 2009.

Geometrija za siromašne, naslov djela Mladena Stilinovića, mogla bi poslužiti kao metafora za politiku i ideologiju koja je gurnula modernu umjetnost na "margine" europskog modernističkog projekta, na mjesta koja još i danas neprestano rekonfiguriraju svoj status poluperiferija. Status tih geografija ilustriran je instalacijom Oraib Toukan *The Equity is in the Circle* (2007 – 2009), u kojoj umjetnica traži entuzijastičnu pomoć skupine "profesionalaca" kako bi pokušala izračunati koliko bi mogao stajati stogodišnji zakup bliskoistočne regije i kako bi se taj plan najbolje mogao provesti.

What Keeps Mankind Alive? ishod je niza pojedinačnih susreta s proživljenim iskustvima mnogostrukosti modernizama koji nisu postavljeni kao primjeri "još jednog moderniteta", nego kao "integralan dio modernizacije kao takve" (Viktor Missiano, *We and the Others*). Izložba nije usredotočena na neko obećanje djevičanskog tla čiji bi dinamizam, vitalnost i "autentičan" život mogli spasiti i iskupiti bljutav zapadnjački konzumerizam i njegov dekadentan svijet umjetnosti, nego se nada da će ukazati na neku strategiju izlaza iz čitave te lažne dihotomije centra i periferije. Dakako, neoliberalna globalizacija također potkopava taj model, koji prenosi dinamiku uključenja i isključenja na klasne odnose čineći neophodnim pronalaženje novih načina transnacionalne solidarnosti. Ti načini mogu jedino crpsti iz resursa već iskušanih oblika zajedništva zahtijevajući od nas da se probijemo kroz višestruke temporalnosti i njihove potencijalnosti, pronalazeći latentnosti unutar prošlosti i ulazeći u trag specifičnim povijestima kao nečemu što je živo, produktivno i otvoreno za buduće razvoje i kritičku obradu.



Mladen Stilinovic, "Nobody Wants to See", 2009.

Zanny Begg, "Treat (or Trick)", 2008.

What is to be done? / Chto Delat (Tsaplay, Gluklya, Dmitry Vilensky, Nik Oleinikov), "Perestroika Songspiel. Belgrade Story", 2009.

Lidia Blinova, "Hand Ornaments"

— IZLOŽBA IZRIČITO USTVRĐUJE ONO ŠTO ŽELI "POKAZATI": DA SU PRAVEDAN SVJETSKI POREDAK I RASPODJELA EKONOMSKIH DOBARA I USLUGA NEŠTO IZVEDIVO I APSOLUTNO VITALNO – I DA JE KOMUNIZAM JOŠ JEDINO IME ZA TAJ POŽELJNI PROJEKT —

Niz fotografija Lidije Blinove pod naslovom *Hand Ornament* (1995) prikazuje ruke umjetnice koje oblikuju ornamente. Gotovo se čini kao da njezine ruke govore neku vrstu znakovnog jezika koji naprosto poziva da ga se dešifrira – jezika budućnosti-prošlosti koji bi se mogao pokazati izvedivim nadomjeskom za nametnutu (a sada i internaliziranu) percepciju apstraktne dekoracije kakva je navodno "tipična" za umjetnost Srednje Azije i "dekorativnog" pristupa životu u našoj post-sovjetskoj eri. Može nam se oprostiti ako rad Marine Napruškine *The President's Platform* (2007) proglasimo modernističkom minimalističkom skulpturom. Ustvari, to je replika platforme kojom se koristi predsjednik Bjelorusije Aleksandar Lukašenko. Apsurdnost tog usamljenog crvenog pijedestala crpe svoju snagu iz inflacijske uporabe termina "platforma" kao imaginarne podloge za dijalog i slobodu govora, iako se ta ista sloboda govora na ovaj ili onaj način zauzdava i u sasvim "demokratskim" društvima, bilo putem "tržišnih mehanizama", kao što je to slučaj s Murdochovim carstvom, sile kao u Bjelorusiji ili zakonodavstva, kao što je slučaj s kontroverznim člankom 301 turskog kaznenog zakona.*

Rutinska kulturna logika postkomunizma veliča pad komunizma kao "konačnu pobjedu moderne demokracije nad njezinim totalitarnim neprijateljima" i shvaća postsocijalizam kao "kulturnu rekonkvistu", ponovnu vesternizaciju Istočne Europe." (Boris Buden). Mnogi radovi na izložbi, međutim, argumentiraju drugačije. U radu skupine Chto delat/What is to be done?, gdje već i oblik njihove kolektivne organizacije i identiteta odražava rusko nasljeđe avangarde, naglasak je na političkom projektu socijalističke emancipacije i kolektivizma, koji odbacuje ideološke klišeje o komunizmu kao konzervativnoj reakciji na modernitet i dovodi u pitanje tendencije fiksiranja na zapadnjačke ideale umjetničke ekonomije koji su potekli iz Hladnog rata, s njihovim samododijeljenim i lažno apolitičnim zadatkom zaštite "avangardne", "progresivne", "apstraktne" i "moderne" umjetnosti od ideološke kooptacije. Izrazito političke aspekte zapadnjačkih koncepcija modernizma koje potječu iz ere Hladnog rata iznosi na vidjelo Museum of American Art, koji je 2004. otvoren u Berlinu (Stalinallee 91) kao obrazovna institucija posvećena istraživanju često previđanih aspekata poslijeratne rekonstrukcije i modernizacije. Muzej je usredotočen na političku ulogu izložaba američke moderne umjetnosti kakve je organizirao Museum of Modern Art u New Yorku, a koje su gostovale u različitim europskim gradovima u godinama Hladnog rata, postupno pomičući središte gravitacije sa zasebnih nacionalnih umjetničkih scena na sada hegemonijski, međunarodni svijet umjetnosti. Zbirka *Modern Art in the USA* tematizira recepciju američkih izložaba moderne umjetnosti u socijalističkoj Jugoslaviji. Strategija korištenja "amaterskih" kopija remek-djela (američke) hegemonijske umjetničke produkcije iz sredine 20. stoljeća proizvodi efekt očuđenja koji postavlja cjelokupni kontekst izložaba moderne umjetnosti u novo svjetlo. To su djela bez autora, možda čak i kolektivna djela, u kojima autorstvo prestaje biti individualna činjenica umjetničkoga genija i postaje kolektivnim pothvatom, gdje su recepcija i interpretacija jednako važne kao i sam čin materijalne proizvodnje u konstituiranju objekta. Neposredno uvodeći zbrku u sustav umjetničkog tržišta, ti radovi bave se političkom ekonomijom umjetnosti – ne samo umjetnosti kao sredstva ideološke manipulacije i političke propagande tijekom Hladnog rata (kulturno-diplomatsku promidžbu apstraktnog ekspresionističkog slikarstva u Europi provodila je vladina agencija United States Information Service) – ali ukazuju i na duboko političko-ekonomsku i ideološku narav svake umjetnosti, bez obzira na njezin sadržaj ili pretenzije njezina autora.

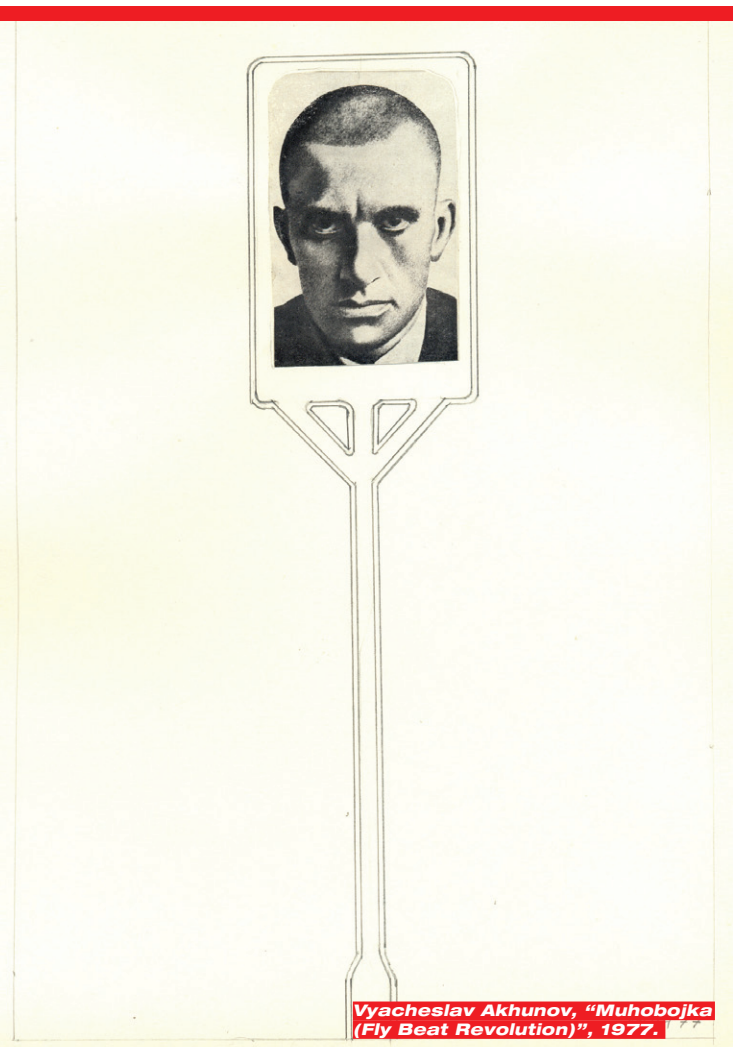
Što se dogodi s rupom kad nestane sira?

Bertolt Brecht, *Majka Hrabrost i njezina djeca*

Bez obzira na stvarne intencije Vjačeslava Akhunova, njegova fascinacija Lenjinom simptom je duboke isprepletenosti subjektivnosti i ideoloških manevara kojima se ona suprotstavlja. Ti radovi danas čine neku vrstu arhiva čiji se odnos prema prošlosti uspostavlja onkraj bilo kakve domene revizionizma ili nostalgije. Simboli socijalističkoga projekta pokazuju se tvrdokornima i opiru praznim krajobrazima u koje ih autor smješta ustrajući kao krute metafore za neplodno tlo kapitalizma, implicitno prizivajući onu "lijepu riječ" – 'komunizam'" kao ime za projekt emancipacije masa, danas prepuštenih kaosu. Akhunovljevi radovi prikazani su na nekoliko mjesta, poput "sablasti komunizma" koje opsjedaju izložbu. U kontekstu novijih radova oni ukazuju na temeljnu dihotomiju koja zadire

Jesse Jones, "The Rise and Fall of the City of Mahagonny", 2009

Sanja Iveković, "Paper Woman" 1-4, 1976-77.


Vyacheslav Akhunov, "Muhobojka (Fly Beat Revolution)", 1977.

— MNOGI RADOVI NA IZLOŽBI BAVE SE PROBLEMOM USPOSTAVLJANJA JAVNOSTI I SPEKTAKULARNOM ESTETIZACIJOM POLITIKE —

Hans Peter Feldmann, "Bread Slice", 2009.

duboko u postsocijalistička društva sprečavajući ih da poravnaju račune: to je prošlost s kojom više nije moguće živjeti, ali i prošlost koju je nemoguće naprosto otresti sa sebe.

Motiv hrane – "prvo žderanje, a tek onda moral", kako kaže Brecht – pojavljuje se u nekoliko radova na izložbi. Rad Hans-Petera Feldmanna *Bread* (2008) sastoji se od jednostavne kriške kruha čija je mekana sredina pojedena, dok kora uokviruje preostalu prazninu. Kora je prikazana na bijelom muzejskom pijedestalu kao skulptura. Kruh, piše Roland Barthes, "kao moralni objekt valja prezreti. (…) On je sredstvo ucjene: tirani podjarmljuju ljude prijeteći im da će ih ostaviti bez kruha; u tom smislu kruh je simbol ugnjetavanja" (Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyda*, 1971.). Iako veličinom skromno, Feldmannovo djelo posjeduje paradoksalnu monumentalnost.

Video *Pomegranate* (2005) palestinske umjetnice Jumane Emil Abboud prikazuje ženske ruke koje pomno i opsesivno guraju sjemenke šipka natrag u ljusku. Ta naporna i naizgled besmislena radnja gesta je koja opsesivno pokušava poništiti rezultate nasilnog preseljenja. U videoradu *Fountain* (2000) Canan Şenol parafrazira čuvenu *Fontanu* Marcela Duchampa kao i *Autoportret kao fontane* Brucea Naumana izokrećući njihove iskaze iz perspektive roda i prividno periferna zemljopisnog konteksta. Video se sastoji od krupnog kadra raskošna para oteklih ženskih grudi koje vise niz crnu tkaninu obješene kao neka vrsta improvizirane scenografije. Grudi izlučuju mlijeko polako, ali neprekidno, i jedini zvuk koji se čuje zvuk je kapanja mlijeka. Video Larisse Sansour *Soup over Betlehem* (2006) prikazuje obitelj umjetnice kako razgovara za večerom na kojoj se poslužuje "mloukhieh", nacionalno palestinsko jelo. Prozaične svakodnevne teme o kojima raspravljaju ljudi za stolom u suprotnosti su s klišejima viktimizacije, stereotipnim raspravama o identitetu i čitavoj trgovini kojoj je taj identitet podložan u Palestini, u kojoj su problemi vezani uz hranu i politiku postali nerazdvojni. "Tako sam zauzet ovih dana", kaže jedan od ljudi za stolom. A drugi mu odgovori kroz smijeh: "Nismo li to svi mi?"

Tolika izvješća. Tolika pitanja.

Bertolt Brecht, ***Pitanja jednog radnika koji čita***

Eksperimentalni geograf i umjetnik Trevor Paglen istražuje krajobraz koji vojni i obavještajni poznavatelji zovu "crnim svijetom" – svijet državnih tajni, skrivenih budžeta, vojnih industrijskih postrojenja, tajnih vojnih baza, lažnih identiteta, nestalih ljudi. Paglen pokazuje kako taj "crni svijet" stvara specifičnu vizualnu, estetsku i epistemološku gramatiku za promišljanje suvremenog trenutka. Njegov projekt u tijeku, naslovljen *The Other Night Sky*, u proteklih nekoliko godina sastojao se od promatranja, praćenja i fotografiranja američkih satelita za izviđanje i vojno nadgledanje u orbiti. Oni su uglavnom smješteni iznad Bliskog istoka, Azije i Rusije, a njihov položaj, orbitalne karakteristike pa čak i samo njihovo postojanje držani su u tajnosti. Multimedijski rad *Celestial Objects (İstanbul)* (2009) koristi se opservacijskim podacima koje je prikupila labavo povezana mreža amaterskih "promatrača satelita" širom svijeta. Rad čine fotografije proizvedene u suradnji s Odsjekom za astronomiju Istanbulskog sveučilišta; dok s jedne strane prikazuju spektakularno i naizgled "nedužno" noćno nebo iznad Turske, s druge strane te fotografije kartiraju vojne satelite i letjelice. Iako njihova prisutnost nije priznata, prikazivanjem na tim slikama ona postaje neprijeporna; iako se njihovo postojanje poriče, oni time postaju neporecivima. To je kao da se ništa doista ne prikriva, kao da su sve te informacije negdje vani, ali u toliko fragmentarnu i sustavno iskrivljenu obliku da se čine nevidljivima. Zar umjetnost nema ništa reći o tome? Uz prikladan medij ili oruđe za opis, stvari se prestaju činiti "prirodnima" i nepromjenljivima, a same radnje sustavna iskrivljavanja izlaze na vidjelo onakve kakve jesu i sa svrhom kojoj služe, a to je gola eksploatacija i propast resursa i naroda.

Fotografski serijal Rene Effendi *Pipe Dreams: A Chronicle of Lives along the Pipeline* (2002 – 2007) slijedi naftovod Baku-Tbilisi-Ceyhan istražujući učinke naftne industrije na živote ljudi. Ta 1700 kilometara duga cijev za sirovu naftu ima golem geopolitički utjecaj, osobito na tri zemlje kroz koje prolazi (kao i na četvrtu, Armeniju, koju strateški zaobilazi). Fotografije Effendijeve snimljene su u razdoblju od pet godina tijekom izgradnje naftovoda, a prikazuju uništenje koje je donio taj grandiozni manevar međunarodnog kapitalizma, zajedno sa svakodnevnim oblicima otpora protiv njegovih "nuspojava" i maglovitih obećanja o napretku, pothranjivanih naftnim dolarima. U svijetu koji zakriva u "nevidljivost" nasilje društvenih odnosa posredovanjem imaginarne montaže u kojoj se ekonomske odluke prikazuju kao neizbježne, umjetnost može unijeti radikalnu heterogenost u zadane koordinate tog stanja. Kao eksperimentalni subjekt percepcije u društvu kojim dominira sustavno sljepilo za bilo što izvan ekonomskog prometa umjetnost bi mogla odigrati ključnu ulogu bude li se uzimala kao način stvaranja i prijenosa znanja – za refleksivno eksperimentiranje s onime što kognicija jest i što bi mogla biti.

Crpeći iz prakse sovjetskog "faktografskog" pokreta – jednog od radikalnih, ali danas uvelike zanemarivanih umjetničkih i političkih eksperimenata iz dvadesetih godina

Stvaralačko djelovanje "primatelja"

Ako internet i njegovo korištenje određuju i dominiraju pseudomodernizmom, u novom je dobu također došlo do promjene starih oblika pod njegovim utjecajem. U postmodernom dobu film sve više nalikuje kompjutorskoj igri. Prizori koji se u njemu prikazuju, koji su nekad pristizali iz "stvarnog" svijeta – a koje su briljantni režiseri uokvirili, osvijetlili, popratili glazbom i uredili kako bi tako vodili misli ili osjećaje gledatelja – sve se više tvore putem računala. A tako i izgledaju. Dok su specijalni efekti nekad nemoguće činili uvjerljivim, danas kompjutorska intervencija često (nenamjerno) na ono što je moguće djeluje tako da ono izgleda artificijelno, kao što je slučaj s velikim dijelom *Gospodara prstenova* ili *Gladijatora*. Borbe u kojima je sudjelovalo tisuće ljudi zaista su se dogodile; u pseudomodernom filmu izgledaju kao da su se dogodile samo u cyberspaceu. I na taj je način film napravio kulturalni kompromis ne samo s računalom koje stvara prizore, već i računalnim igrama koje služe kao model njegova odnosa s gledateljem.

Televizija u pseudomodernom dobu također preferira ne samo *reality* televiziju (još jedan neprikladan pojam), već i programe za kupovanje te kvizove u kojima gledatelj zove kako bi riješio zagonetke u nadi da će osvojiti novac. Također preferira fenomene kao što su *Ceefax* i *Teletext*. Ali umjesto da žalujemo nad novonastalom situacijom, korisnije je pronaći način da se ti novi uvjeti iskoriste za kulturni napredak umjesto ispraznosti koja je trenutačno bjelodana. Ovdje je važno uvidjeti da su se - premda će se oblici možda mijenjati (*Big Brother* će se možda postupno ugasiti) - odnosi između gledatelja i njihova televizijskog ekrana te onog što mediji u odnosu na to prikazuju nepobitno promijenili. Isključivo "spektakularna" funkcija televizije, kao i kod ostalih umjetnosti, postala je marginalna: ono što je sada u središtu jest živo, aktivno, stvaralačko djelovanje pojedinca kojeg se nekada nazivalo primateljem. "Gledatelj" se u cijeloj priči osjeća snažno te je doista nužan; osoba koja je u tradicionalnom smislu "autor" ili je svedena na onog tko određuje parametre unutar kojih drugi djeluju ili je jednostavno postala nevažna, nepoznata, sporedna; a "tekst" karakterizira i hiperprolaznost i nestabilnost. Njega stvara "gledatelj"; ako već ne stvara njegov sadržaj, tada utječe na poredak njegovih dijelova – ne biste čitali *Middlemarch* skačući sa 118. stranice na 316. pa na 401. i tada na 501, ali na taj biste način, i to opravdano, čitali *Ceefax*.

Pseudomoderni tekst traje iznimno kratko. Za razliku od, primjerice, tv-serije *Falični pansion*, *reality* televizija ne može se ponoviti u svom izvornom obliku, s obzirom na to da se telefonski pozivi ne mogu ponovo proizvesti, a bez mogućnosti telefonskog uključenja u emisiju ona postaje drugačiji i mnogo manje privlačan entitet. Tekst *Ceefaxa* umire nakon nekoliko sati. Kad znanstvenici navode datume tekstova internetskih stranica na koje se pozivaju, to je zato što stranice nestaju ili se radikalno brzo mijenjanju. SMS-poruke i e-poštu iznimno je teško održati u izvornom obliku; istina je da ispisivanje e-poštu pretvara u nešto stabilnije, nalik pismu, ali to se postiže samo ako se uništi njezina bit, njezino elektroničko stanje. Telefonsko uključenje u radijsku emisiju, kompjutorske igrice – njihov je životni vijek kratak, veoma brzo postaju suvišni. Kultura koja se temelji na takvim stvarima ne posjeduje sjećanje – a osobito ne mučan osjećaj kulturnog nasljeđa koje je prožimalo modernizam i postmodernizam. Neponovljiv i prolazan, pseudomodernizam također pati od amnezije: to je kulturno djelovanje u sadašnjosti bez osjećaja za prošlost, a ni budućnost.

Alan Kirby

Smrt postmodernizma i nastavak

mali zarez

Alan Kirby roden je u Oxfordu. Pohađao je Balliol College, diplomirao filozofiju, politologiju i ekonomiju, desetak godina živio u Italiji i Francuskoj, na Sorboni magistrirao Engleski, a kad se vratio doma na Otok doktorirao neku od onih, znate već, čudnovatih tema na University of Exeter. Danas opet živi i radi u Oxfordu. Prva knjiga bit će bitit objavljena ove godine, ako već nije.

Elektronička, tekstualna i *prolazna* aktivnost

Kulturni proizvodi pseudomodernizma također su iznimno banalni, kao što sam već natuknuo. Sadržaj pseudomodernih filmova uglavnom su samo činovi kojima se začinje i okončava život. Taj puerilni primitivizam teksta stoji u oštru kontrastu sa sofisticiranim tehničkim efektima suvremenog filma. Velik dio SMS-poruka i e-pošte plitak je u usporedbi s onim što su ljudi svih obrazovnih razina nekada pisali. Tričavost i plitkost dominira svime. Pseudomoderno doba je kulturna pustinja ili je barem dosad to bilo. Iako smo možda već toliko naviknuli na nove uvjete da ih možemo prilagoditi za smisleno umjetničko izražavanje (te tada pejorativna oznaka koju sam pridao pseudomodernizmu možda neće više biti primjerena), za sada se još suočavamo s olujom ljudskog djelovanja kojom se ne proizvodi nimalo trajna, a čak ni ponovljiva kulturna vrijednost – ništa što bi ljudska bića ponovo pogledala i cijenila za pedeset ili dvjesto godina.

Korijeni pseudomodernizma mogu se pronaći u godinama u kojima je dominirao postmodernizam. Na primjer, *dance* i porno-industrija, proizvodi kasnih '70-ih i '80-ih, naginju prolaznosti, ispraznosti na razini značenja i anonimnosti (u ovom slučaju *dance* više od *popa* ili *rocka*). Također stavljaju u prvi plan njihovu aktivnu "recepciju": na *dance* glazbu se pleše, pornografija nije za čitanje ni gledanje, već za korištenje na način koji proizvodi pseudomodernu iluziju sudjelovanja. Kod glazbe, pseudomoderna zamjena monolitnog teksta albuma kojim dominira autor pojedinačnim pjesama koje bira slušač i preuzima s interneta te ih miksa i pohranjuje na iPod nazirala se i u stvaranju kompilacije na kaseti glazbenog obožavatelja iz prošle generacije. No dogodio se pomak utoliko što je marginalna razbibriga obožavatelja postala dominantan i konačan način konzumiranja glazbe, čime pojam albuma kao koherentna umjetničkog djela, tijela integrirana značenja, postaje suvišan.

Prema definiciji, pseudomoderni kulturni proizvodi ne mogu postojati ili ne postoje osim ako se pojedinac u njih fizički ne upliće. *Velika očekivanja* fizički će postojati čita li knjigu netko ili ne. Kad ju je Dickens napisao i izdavač predao u javnost, njezina je "materijalna tekstualnost" – njezin izbor riječi – bila gotova i dovršena, iako njezino značenje, kako je ljudi tumače, uglavnom ovisi o individualnom čitanju. Njezinu su materijalnu proizvodnju i izgled odredili dobavljači, odnosno autor, izdavač, tvorac serijala itd. – samo je značenje bilo domena čitatelja. S druge strane, *Big Brother*, kao primjer tipičnog pseudomodernog kulturnog teksta, ne bi materijalno postojao da nitko ne glasa za izbacivanje natjecatelja. Glasanje je stoga dio materijalne tekstualnosti te emisije – gledatelji koji telefoniraju sami pišu emisije. Da gledatelji nisu u mogućnosti pisati dijelove *Big Brothera*, tada bi on neobično nalikovao filmu Andyja Warhola: neurotični, mlađahni egzibicionisti inertno prigovaraju i sat za satom besciljno razgovaraju u sobama. To znači da ono što *Big Brother* čini *Big Brotherom* jest gledateljevo telefoniranje.

Pseudomodernizam također uključuje suvremene vijesti, čiji se sadržaj često sastoji od e-pošte i SMS-poruka koje ljudi šalju kao komentar na određene novosti. Ni termin "interaktivnost" u ovom slučaju nije primjeren jer nema razmjene: umjesto toga, gledatelj ili slušatelj se pojavljuje – napiše dio emisije – te zatim nestaje, ponovo zauzevši pasivnu ulogu. Pseudomodernizam također uključuje kompjuterske igrice koje na sličan način postavljaju pojedinca u kontekst u kojem on osmišljava kulturni sadržaj unutar prethodno uspostavljenih granica. Sadržaj pojedinog sudjelovanja u igri ovisi o određenom igraču.

Utjelovljenje pseudomodernog kulturnog fenomena jest internet. Njegova je bit klikanje mišom određenog pojedinca kojim se on kreće stranicama na način koji ne može biti ponovljen te kojim se stvara prolaz kroz kulturne proizvode koji nije postojao ni prije, a neće ni nakon toga. Takvo je sudjelovanje u kulturnom procesu mnogo intenzivnije od bilo čega što književnost može ponuditi i nedvojbeno daje osjećaj (ili stvara iluziju) da pojedinac kontrolira, upravlja, vodi i osmišljava vlastitu uključenost u kulturni proizvod. Internetske stranice nemaju autora, odnosno ne zna se tko ih je izradio, niti je to ikoga briga. Većini je njih potreban pojedinac da bi funkcionirale, na primjer *Streetmap* ili *Route Planner*, ili moraju tražiti dozvolu da ih on koristi, kao što je *Wikipedia,* a ponekad je potrebna i njegova povratna informacija na, primjerice, stranicama medija. U svakom je slučaju bit interneta u tome da postoji mogućnost da sami stvarate stranice (npr. Blogove).

urednik: Zoran Roškо
lektura: Dalibor Jurišić
dizajn: Ira Payer, Tina Vezić
s engleskoga prevela: Monika Bregović

Pod naslovom *The Death of Postmodernism And Beyond*
objavljeno u časopisu Philosophy Now, November/December 2006.
(www.philosophynow.org/issue58/58kirby.htm)

zarez, dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja
Zagreb, 17. rujna 2009, godište XI, broj 265

tajkvazimoderni svijet, koji je tolико zastrašujući i koji je naizgled nemoguće kontrolirati, neizbježno potiranjuje želju za povratkom na djetinju igru igračkama, što je također osobina pseudomodernog kulturnog svijeta. U ovom sluačaju, tipično emocionalno stanje, koje zamjenjuje hipersvijest ironije, jest trans – stanje u kojem vas vlastito djelovanje preplavi. Umjesto modernističke neuroze i postmodernističkog narcizma, pseudomodernizam briše svijet stvarajući novo bestežinsko nigdje tihog autizma. Klikate, udarate po tipkama, "uključeni" ste, preplavljeni, odlučujete. Vi ste tekst, nema niког drugog, nema "autora"; ne postoji ništa drugo, ni drugo vrijeme, ni drugo mjesto. Slobodni ste: vi ste tekst: tekst je učinjen bespredmetnim.

Pseudo***modern***izam

Vjerujem da tu promjenu ne dugujemo samo promjeni kulturnog ukusa. Shvaćanje autoriteta, znanja, subjektivnosti, stvarnosti i vremena promijenilo se, naglo i zauvijek. Sada postoji procjep između većine predavača i studenata sličan onom koji se pojavio u kasnim 1960-ima, no ne iz istih razloga. Pomak od modernizma prema postmodernizmu nije potekao iz dubinskog preoblikovanja uvjeta kulturne proizvodnje i recepcije; dogodilo se samo to da su, da retorički pretjeramo, ljudi koji su nekad pisali *Uliksa* i *K svjetioniku* umjesto toga pisali *Blijedu vatru* i *The Bloody Chamber* (Angela Carter). Ali negdje tijekom kasnih 1990-ih ili ranih 2000-ih, pojava novih tehnologija silovito je i zauvijek restrukturirala karakter pisca, čitatelja i teksta i odnose između njih.

Postmodernizam je, kao što su i modernizam te romantizam prije njega to činili, fetišizirao autora (odnosno pridavao mu veliku važnost), čak i kad je autor odlučio samog sebe osuditi ili se pravio da ne postoji. Ali kultura u kojoj se sad nalazimo fetišizira primatelja teksta do te mjere da on djelomično ili u potpunosti postaje autor. Optimisti to možda smatraju demokratizacijom kulture; pesimisti će ukazivati na bolnu banalnost i ispraznost kulturnih proizvoda koji se time stvaraju (ili su se barem dosad stvarali).

Dopustite mi da objasnim. Postmodernizam je popularnu kulturu smatrao spektaklom pred kojim je pojedinac bespomoćan i unutar kojeg su se problematizirala pitanja stvarnosti. Stoga je pridavao važnost televizijskom ekranu ili filmskom platnu u kinu. Njegov nasljednik, koji ću nazvati *pseudomodernizmom*, od djelovanja pojedinca čini nužan preduvjet kulturnog proizvoda. Pseudomodernizam uključuje sve televizijske i radijske emisije ili dijelove emisija, sve "tekstove" čiji sadržaj i dinamiku stvara ili njome upravljaju gledatelji ili čitatelji (iako su ovi potonji pojmovi, s obzirom na njihovu pasivnost i naglasak na recepciji, suvišni: što god sudionici telefonskog glasanja u emisiji *Big Brother* ili nogometni obožavatelji koji se uključuju u radijske emisije o nogometu radili, to nije samo gledanje i slušanje).

U nekoj mjeri pseudomodernizam jest samo tehnološki motivirano postavljanje nečeg što je oduvijek postojalo u kulturni centar (na sličan je način i metafikcija oduvijek postojala, ali nikad nije bila toliko fetišizirana kao u postmodernizmu). Televizija se oduvijek koristila sudjelovanjem publike, kao i kazalište i izvedbene umjetnosti prije nje; ali to je bila mogućnost, a ne nužnost; u pseudomodernim televizijskim emisijama sudjelovanje publike jest njihov sastavni dio. Dugo su postojali i veoma "aktivni" kulturni oblici, od karnevala do pantomime. Ali nijedan od njih nije podrazumijevao pisani ili neki drugi materijalni oblik teksta te su stoga boravili na marginama kulture koja je takve tekstove fetišizirala – dok pseudomoderni tekst, sa svojim specifičnostima, danas postoji kao središnji, dominantni, paradigmatski oblik kulturnog proizvoda, iako kultura koja se nalazi na njegovoj margini još poznaje druge oblike. A ti se drugi oblici ne bi ni smjeli stigmatizirati kao "pasivni" u usporedbi s pseudomodernom "aktivnošću". I čitanje, i slušanje, i gledanje oduvijek je posjedovalo vlastitu aktivnost; no aktivnost tvorca pseudomodernog teksta posjeduje fizičke posljedice te je ta aktivnost nužna za kompoziciju teksta, a njezina je dominacija promijenila kulturne odnose moći (uzmite u obzir kako su joj se pokorili i film i televizija, koji su još jučer bili kulturni divovi). Ona tvori društveno-povijesno-kulturnu hegemoniju dvadeset i prvog stoljeća. Nadalje, aktivnost pseudomodernizma ima vlastitu specifičnost: ona je elektronička i tekstualna, ali prolazna.

Fuzija djetinjeg ***i napredog,*** ***snažnog i bespomoćnog***

Kao drugo, dok je postmodernizam davao prednost ironiji, znanju i zaigranosti, sa svojim aluzijama na znanje, povijest i ambivalentnost, tipična intelektualna stanja pseudomodernizma jesu nezanje, fanatizam i tješkoba: Bush, Blair, Bin Laden, Le Pen i ostali s jedne strane, a brojnije ali ne tako moćne mase s druge. Pseudomodernizam pripada svijetu koji proizima susret religioznofanatičnog segmenta Amerike, uvelike seklularnog, no po definiciji hiperreligioznog Izraela i fanatične poduskupine muslimana raspršene po svijetu: pseudomodernizam se nije rodio 11. rujna 2001, ali postmodernizam je pokopan u ruševinama koje je on ostavio. U tom se kontekstu pseudomodernizam koristi sofisticiranom tehnologijom kako bi se posvetio sredinjoyjekovnom barbarizmu – kao što je prikazivanje snimki odsjecanja glave na internetu ili uporaba mobitela kako bi se snimilo mučenje u zatvoru. Izvan toga sudbina svih ostalih jest da trpe strah da će stradati u nuklearnoj vatri. Ali taj fatalistički strah protežе se na mnogo više toga od puke geopolitike, na svaki aspekt svremenog života; obuhvaća sve od općeg straha od društvenog sloma i gubitka identiteta do duboke nelagode zbog prehrane i zdravlja; od tješkobe zbog razorne promjene klime do učinka nove osobne nesposobnosti i bespomoćnosti - što rađa televizijskim programima o tome kako čistiti kuću, odgajati djecu ili kako ne otići u minus. Ta tehnologizirana neupućenost potpuno je suvremena: pseudomoderni čovjek nepresstano komunicira s drugom stranom planeta, no ipak mu netko mora reći da mora jesti povrće kako bi bio zdrav, što se podrazumijevalo još u bronćanom dobu. On ili ona mogu usmjeravati nacionalne televizijske emisije, ali si ne znaju skuhati nešto za jelo – to je tipična fuzija djetinjeg i naprednog, snažnog i bespomoćnog. Iz razmolikih razloga ti ljudi nisu sposobni "sumnjati u velike pripovijesti", što Lyotard navodi kao osobinu postmodernista.

Spred sebe imam opis kolegija odsjeka za anglistiku preuzet s internetskih stranica jednog britanskog sveučilišta. On uključuje podatke o studentskim obvezama i tjedne popise literature za izborni kolegij "Postmodernističko pripovijedanje" te iako će sveučilište u ovom slučaju ostati bezimeno, to nije zato što je kolegij na neki način sramotan, već zbog toga što će dobro doći kao predstavnik kolegija ili dijelova kolegija koji će se nadolazeće akademske godine predavati na gotovo svim odsjecima za anglistiku širom držve. Kolegijem se pretpostavlja da je postmodernizam živ i u punom jeku: navodi se da će se studenti upoznati s "općenitim temama *postmodernizma* i *postmodernosti* time što će se proučiti njihov odnos sa suvremenim pripovijedanjem." Iz toga se naizgled dje nasluti da je postmodernizam suvremen, no usporedba zapravo pokazuje da je on već odavno mrtav.

Postmoderna filozofija naglašava nedostižnost znaženja i znanja. To se u postmodernoj umjetnosti često manifestira kao zaokupljenost reprezentacijom i ironičnom samosviješću. Argument da je postmodernizam završio već je filozofski donesen. Postoje ljudi koji su izričito tvrdili da smo nekoga vrijeme vjerovali u postmodernističke ideje, no da u njih više ne vjerujemo te da ćemo od sada vjerovati u kritičke realizam. Slabost te analize jest da je usredotočena na znanost, na praksе i pretpostavke filozofa koji jesu ili nisu promijenili temeljne postavke mišljenja ili će to možda učiniti – a mnogo će znanstvenika jednostavno odlučiti da će u konačnici radije ostati odani Foucaultu (vrhovnom postmodernistu) nego prijeći na nešto drugo. Ipak, snažniji se argumenti o smrti postmodernizma mogu pronaći ako izađemo izvan kruga znanosti i promotrimo suvremenu kulturnu proizvodnju.

Razumijevanje promjena

U postmodernizmu ljudi su čitali, gledali, slušali, baš kao i prije. U pseudomodernizmu ljudi telefoniraju, klikaju, pritišću, surfaju, biraju, kreću se, preuzimaju s interneta. Postoji generacijski jaz koji grubo razdvaja ljude rođene prije i nakon 1980. Oni koji su rođeni nakon te godine svoje kolege smatraju slobodnim, autonomnim, maštovitim, izražajnim, dinamičnim, snažnim, neovisnim te ljude jedinstvenih i uzdignutih glasova koji se daleko čuju: postmodernizam i sve prije njega s druge će se strane doimati elitističkim, zamornim, poput dalekog i dosadnog monologa koji ih ugnjetava i sputava. No opet, rođeni prije 1980. mogu suvremene tekstove, ne ljude, smatrati nasilnim, pornografskim, nestvarnim, tričavim, konformističkim, konzumerističkim, besmislenim i šupljoglavim (pogledajte besmislice na, recimo, nekoj stranici *Wikipedije* ili nedostatan sadržaj na *Ceefaxu*). Njima će se sve prije pseudomodernizma doimati zlatnim dobom inteligencije, kreativnosti, pobune i autentičnosti. Stoga naziv *pseudomodernizam* također označuje napetost između sofisticiranih tehnoloških sredstava i plitkih ili glupih sadržaja koji se njima prenosi – kulturni trenutak koji sažima glupost rečenice korisnika mobilnog telefona: "U autobusu sam."

Dok je postmodernizam stavljao "stvarnost" pod upitnik, pseudomodernizam neizravno određuje stvarnost kao mene, sada, koji sam "u interakciji" s njegovim tekstovima. Pseudomodernizam napominje da je što god on čini ili stvara - stvarnost, a pseudomoderni tekst može mahati naizgled stvarnim u nezahtjevnim oblicima: u dokumentarnoj sapunici snimljenoj ručnom kamerom (koja, prikazujući pojedince koji su svjesni da ih se promatra, stvara kod gledatelja iluziju sudjelovanja); tv-seriji *U uredu* i filmu *Projekt: Vještica iz Blaira*, interaktivnoj pornografiji i *reality* televiziji; esejističkim filmovima Michaela Moorea ili Morgana Spurlocka.

Razlog iz kojeg je primarna literatura kolegija o britanskom postmodernističkom pripovijedanju toliko stara, govoreći relativno, jest da nije dobila svježu krv. Pogledajte samo kulturno tržište: kupite romane izdane u posljednjih pet godina, pogledajte filmove iz 21. stoljeća, poslušajte najnoviju glazbu – prije svega sjednite i tjedan dana gledajte televiziju – i uhvatit ćete jedva tračak postmodernizma. Također, možete ići na konferencije o književnosti (kao što sam ja nedavno išao) i poslušati desetak izlaganja koje ne spominju ni teoriju, ni Derridu, ni Foucaulta, ni Baudrillarda. Osjećaj zastarjelosti, neplodnosti i nevažnosti tolike teorije koji postoji među znanstvenicima također je dokaz zalaska postmodernizma. Ljudi koji proizvode kulturni materijal koji znanstvenici i oni koji to nisu čitaju, gledaju i slušaju jednostavno su odustali od postmodernizma. Povremeni metafikcionalni ili metatekstualni tekst pojavi se, na opću nezainteresiranost – poput romana *Lunar Park* Breta Eastona Ellisa – no ipak, modernistički romani, sada već davno zaboravljeni, pisali su se i u 1950-ima i 1960-ima. Postmodernizam postoji još samo u dječjim crtićima poput *Shreka* i *Izbavitelja* u kojima služi kao mito roditeljima koji su prisiljeni gledati ih uz svoju djecu. To je razina na koju se postmodernizam spustio; postao je izvor nevažnih šala na račun popularne kulture kojima su ciljana skupina mlađi od osam godina.

Nevažnih šala

Većina studenata koji će ovih godina slušati "Postmodernističko pripovijedanje" rodila se 1985. i kasnije, a svi izuzev jednog od primarnih tekstova koji su navedeni u opisu kolegija napisani su prije njihova rođenja. Ti su tekstovi daleko od *suvremenih* te su izdani u drugom svijetu, prije nego što su se studenti rodili: *Ženska francuskog poručnika*, *Nights at the Circus*, *Ako jedne zimske noći neki putnik*, *Sanjaju li androidi električne ovce?* (i *Blade Runner*), *Bijela buka* - to je kultura njihovih mama i tata. Neki od tekstova (*Babilonska biblioteka*) napisani su prije rođenja njihovih roditelja. Isto vrijedi i ako navedenu skupinu zamijenite s ostalim predstavnicima postmodernizma – romanima *Beloved*, *Flaubertova papiga*, *Waterland*, *Dražba predmeta 49*, *Bijeda vatra*, *Klaonica 5*, *Lanark*, *Neuromancer* ili bilo kojim djelom B. S. Johnsona. Suvremeni su koliko i bend The Smiths, u trendu koliko i jastučići za ramena na kaputima, u korak s vremenom kao i videorekorderi Betamax. To su tekstovi koji se tek navikavaju na postojanje rocka i televizije; uglavnom i ne sanjaju o tehnološkim i komunikacijskim mogućnostima – mobitelima, e-pošti, internetu, račnualima u svakoj kući koja su dovoljno jaka da pošalju čovjeka na Mjesec – koje današnji studenti uzimaju zdravo za gotovo.

Stim novim pogledom na stvarnost jasno je da se promijenio i dominantni intelektualni okvir. Dok je kulturnim proizvodima postmodernizma pridan isti historizirani status kao i modernizmu i romantizmu, njegove su intelektualne tendencije (feminizam, postkolonijalizam itd.) u novom filozofskom okruženju ostale izdvojene. Znanost je danas, možda osobito u Velikoj Britaniji, toliko prepravljena počelima i praksama tržišne ekonomije da je duboko nevjerojatno što znanstvenici govore studentima da žive u postmodernom svijetu u kojem se može čuti mnoštvo ideologija, svjetonazora i glasova. S obzirom na to da svaki njihov korak u stopu prati tržišna ekonomija, znanstvenici ne mogu propovijedati o raznovrsnosti kad njihovim životima dominira ono što se u praksi svodi na potrošački fanatizam. Svijet se u posljednjih deset godina intelektualno suzio, a ne proširio. Gdje je Lyotard vidio zalazak velikih pripovijesti, pseudomodernizam vidi ideologiju globalizirane tržišne ekonomije koja je podignuta na razinu jedinstvena i svemoćna regulatora svih društvenih djelatnosti – monopolističkog, sveobuhvatnog, sve-obuhvaćajućeg, sve-strukturirajućeg, kao što svaki znanstvenik mora priznati s negodovanjem. Kvazimodernizam je naravno konzumerističan i konformistički, kretanje svijetom onakvim kakav nam je dan ili prodan.

Maria Ruido, "Amphibious Fictions", 2005. Video, 33'

Etcétera..., "Errorist Kabaret", 2009.

20. stoljeća – dokumentaristički rad Karen Andreassian seže daleko izvan granica izložbenog prostora i izvlači pedagogiju iz učionice. U djelu *Ontological Walkscapes* (2009) umjetnica je zajedno sa svojim studentima na Odsjeku za povijest i teoriju umjetnosti Jerevanskog državnog sveučilišta istražila post-sovjetsku transformaciju kolektivizma i njegov smišljen pad u individualne porive i potrošnju. Naravno, religija je bila ključna u istiskivanju ideja sovjetskog kolektivizma, kako sugerira serija fotografija Alimjana Jorobaeva *Men Praying on the Central Square in Bishkek* (1982 – 2005). Nakon sloma Sovjetskog Saveza Lenjinov kip uklonjen je s glavnog trga u Biškeku, a molitve petkom zamijenile su vojne parade. U svome radu *Ministry of Architecture: Culture States* (2008/09) skupina Société Réaliste nastojala je vizualizirati suvremene ideološke i zemljopisne granice kao vrlo stare utvrde koje se još koriste za stvaranje i razdvajanje nacija.

Dokumentarni video Maríje Ruido *Amphibious Fictions* (2005) pripovijeda o transformaciji tekstilne industrije u jednom dijelu Barcelone. Video prati širi utjecaj promjena koje je donijela industrijska dislokacija i "optimizacija" transnacionalnog kapitala, što je rezultiralo lošijim radnim uvjetima u Europskoj Uniji i šire. Pogoršavanje radne prakse prikazano je kao svjesna ekonomska mjera povezana s povećanjem proizvodnje, što sugerira da neformalne ekonomije tekstilnog sektora (npr. ilegalne manufakture) nisu posljedica novijeg priljeva imigranata, nego rezultat restrukturiranja sektora osamdesetih godina 20. stoljeća, kada su mnoge tvornice zatvorene, a proizvodnja prebačena u domove ljudi: radnicima je oduzeta sindikalna zaštita i istodobno su doslovce i u prenesenom značenju "domesticirani". Taj novi obrazac može se uočiti i na mnogim drugim mjestima, uključujući Tursku. Instalacija Aydan Murtezaoğlu i Bülenta Şangara *Unemployed Employees – I found you a new job!* (2009) pokušaj je da se cjelokupnost njihove prakse umetne u složen sustav radnih odnosa i uvjeta proizvodnje; da se preispita, rečeno njihovim riječima, "poraz koji je prouzročio kapitalizam u procesu tranzicije iz proletarijata u prekarijat, pauperizacije putem identifikacije". Rad *Homeworkers* Margaret Harrison (1977/78) istražuje živote žena koje nisu uključene u sindikat i proizvode kod kuće uspoređujući slučajeve radnika koji rade kod kuće s novinskim isječcima i podacima o radničkom pokretu. Kada su se "outsourcing" i "mobilnost kapitala" tek počinjali upotrebljavati kao sredstvo manipuliranja radnicima i suzbijanja radničkog pokreta, Harrisonova je zagovarala političku akciju kao jedini učinkovit način borbe za prava radnika i žena. *Tursko izvješće 09* (2009) Sanje Iveković sastoji se od papira koji ponavljaju ključne točke iz izvješća turskih nevladinih organizacija o statusu žena u Turskoj. Crveni listovi papira na kojima je tiskano izvješće razbacani su po izložbenom prostoru – a umjetnica se njima koristi kao beskorisnim otpadom, što je često sudbina proizvoda mastodontskih birokracija, istodobno pretvarajući izvješće u propagandni letak. Papiri zagađuju prostor poput virusa, nadražujući tijelo muzeja, ugrožavajući samodostatnost i estetsko jedinstvo umjetnosti i feminističke propagande.

Mnoge stvari koje se u Njemačkoj ne mogu reći o Njemačkoj mogu se reći o Austriji.

Bertolt Brecht, *Writing the Truth: Five Difficulties*

Zasićenost informacijama u suvremenim zapadnim demokracijama prijeti podrivanjem mogućnosti sagledavanja cjeline. Rečeno riječima Heinera Müllera, ona stvara "debele slojeve žamora". U svojim fantastično kompleksnim projektima mapiranja skupina Bureau d'études istražuje i razotkriva rizomske strukture novih globalnih sila ukazujući na paralele između različitih sustava potlačivanja i manipulacije u medijima, znanosti, vojsci i industriji, iznoseći na svjetlo neočekivana, ali znakovita poklapanja među njima. Čak i kratak uvid u njihove zapanjujuće detaljne karte daje nam naslutiti kako se svi ti različiti komadići spajaju u divovskoj slagalici borbe za moć i širenje utjecaja, koji oblikuju našu svakodnevnu stvarnost. Njihov projekt *Administration of Terror* (2009), koji razotkriva strukturu i operacije "deep state" organizacija, može se promatrati kao sonda koja prodire dublje od površine u slučaju "Ergenekon", koji je sada aktualan u Turskoj.

U radu *Ideal Media* (2008/09) Lado Darakhvelidze istražuje kakav su prijem u medijima imale Olimpijske igre u Kini i Rusko-gruzijski rat u ljeto 2008, pri čemu osobitu pozornost posvećuje mehanizmima koji omogućuju da se na ratove širom svijeta gleda kao na lokalne sukobe koje treba držati pod kontrolom i na sigurnoj udaljenosti, a ne kao na znakove zaraćena svijeta. Instalacija se sastoji od intervencija na školskom namještaju – pločama i klupama – koji je pronađen u učionici jedne napuštene grčke škole u Feriköyu, jednog od izložbenih prostora, pri čemu se implicitno postavljaju pitanja poput: *Zašto je škola napuštena? Gdje su đaci?*

Transformacija urbanih i društvenih prostora u konzumerističke pejzaže čini želju za konzumacijom naizgled spontanim načinom sudjelovanja u onome što društvo ima ponuditi. Naličje je spektakularna estetizacija politike, ogoljena u seriji fotografija Hraira Sarkissiana *Execution Squares* (2008), koja prikazuje naizgled dobrohotne gradske trgove u Damasku, Alepu i Latakiji, gdje se održavaju javna smaknuća. U radovima *Unwritten* i *Seized Letters* Cengiza Çekila, iz 1970. godine, koji se bave cenzurom, depolitizacija medija i dvostruk moral društva mogu se smatrati jezivim nagovještajem vojnog puča iz 1980. Ipak, češće se događa da se transformacijski potencijal javne sfere otupi zbog ideoloških i ekonomskih interesa, koji revno održavaju postojeće odnose moći, ali koristeći se formalnim demokratskim postupcima. Od procesa političkog odlučivanja svih razmjera do transnacionalnih organizacija kojima upravljaju korporativni interesi, pa sve do isključivanja imigranata iz sudjelovanja u politici iako se njihova prikladno krhka radna snaga integrira u proizvodni aparat, samo postojanje *javnoga* posvuda je u krizi. Nije dovoljno tužiti se na nedovoljno prisutne "medije" marginaliziranog društvenog sadržaja u dominantnom javnom diskursu; blokirana je već i sama mogućnost društvenog iskustva na kojemu bi se mogla graditi obnovljena politička subjektivnost. Mnogi radovi na izložbi bave se tim problemom uspostavljanja javnosti, koji

— JEDNO OD NAJPOZNATIJIH BRECHTOVIH NAČELA, KOJE JE NAZVAO VERFREMDUNGSEFFEKT UPISANO JE U KONCEPT IZLOŽBE, GDJE SE OČITUJE KAO VIŠAK PROPAGANDE, KAO NEPOSREDNA INTERPRETACIJSKA "MANIPULACIJA" KOJA PREDSTAVLJA RADOVE U ZVUČNO POLITIČKOM TONU —

Jumana Emil Abboud, "Pomegranate", 2005.

karakterizira duboko ukorijenjena ambivalentnost između idealne zamisli i stvarna izopačenja.

Rad *Democracies* Artura Żmijewskog (2009) arhiva je videosnimki s raznih javnih demonstracija širom svijeta, uključujući pogreb ultradesničarskog austrijskog političara Jörga Haidera u Beču, prosvjede protiv NATO-a u Strasbourgu, irske protestante na lojalističkom maršu u Belfastu, palestinske prosvjednike protiv izraelske okupacije Zapadne obale i izraelske protuprosvjede… Rad Sharon Hayes *I Didn't Know I Loved You* (2009) obilježen je neprekidnim mapiranjem činova javnoga govora te preispituje izraze roda i političke želje u društvenom kontekstu nametnute heteronormativnosti i političke represije. Iako "prosvjedi" kao oblik političkog djelovanja možda i prodiru u postojeće medije i institucionalne strukture, ostaje pitanje jesu li oni u mogućnosti otvoriti nove političke prostore artikulacije.

U radu *Errorist Kabaret* (2009) argentinskog kolektiva Etcétera… "greška" se veliča kao aktivno načelo. Kazališnu pozornicu okružuju razni likovi u prirodnoj veličini, nazvani *gente armada* – što označava i "naoružane" i "konstruirane" ljude. Početna ideja za *gente* rođena je na ulicama usred nacionalnih nemira i masovnih prosvjeda u Argentini 2001. i 2002, nakon sloma ekonomije te zemlje. U radu *Errorist Kabaret* papirnati likovi predstavljaju različite članove pokreta "International Errorista" – globalnog političkog i filozofskog pokreta koji afirmira potragu za greškom, umjesto za istinom, kao vitalnu snagu, a prvi ga je inicirao kolektiv Etcétera… u znak prosvjeda protiv prisutnosti Georgea W. Busha na samitu Amerikâ u gradu Mar del Plata 2005.

Jesse Jones, "The Rise and Fall of the City of Mahagonny", 2009

— UMJETNOST KOJA ZAGOVARA POLITIČKU AKCIJU KAO JEDINI UČINKOVIT NAČIN BORBE ZA PRAVA RADNIKA I ŽENA – "OUTSOURCING" I "MOBILNOST KAPITALA" KAO SREDSTVO MANIPULIRANJA RADNICIMA I SUZBIJANJA RADNIČKOGA POKRETA —

Za film *Mahogany* (2009) Jesse Jones je preradio scenarij posljednje scene iz opere *Uspon i pad grada Mahagonnyja* Bertolta Brechta i Kurta Weilla iz 1927. Ali dok je Brechtova namjera bila kritika lažnih sloboda u Weimarskoj Republici, Jesse Jones preispituje marginalnost političke geste u suvremenom društvu, u odsutnosti bilo kakva utopijskog obzora.

Danas, kada individualizam liberalnog kapitalističkog društva svodi sve na osobnu izvedbu i kada se na širem političkom polju "karizmatski vođe" i njihova populistička retorika nameću kao brza rješenja, Brechtova poruka da su "mase one koje stvaraju povijest, a ne 'heroji'" najbolje se može shvatiti u odnosu na stvarnu nemogućnost reprezentacije određenih društvenih odnosa i načina postojanja jer se novi politički subjekti i sfere djelovanja konstituiraju onkraj svake reprezentacije.

Istina situacije je rat.

Alain Badiou, *The Meaning of Sarkozy*

Instalacija Munire Al Solh *The Sea is a Stereo* (2006 – 2009) upoznaje nas sa skupinom muškaraca u Beirutu koji svakoga dana, bez obzira na vremenske prilike, plivaju u Sredozemnom moru. Njihova opsesivna praksa, koju provode bez obzira na sve, javlja se kao oblik tvrdoglava otpora protiv narušavanja "povlastice" mogućnosti da se vodi "običan život". Svaki rat popraćen je pričama o samovoljnim okrutnostima i patnji, koje se miješaju s takvim pričama borbe za normalnost. Ta borba za normalnost dobiva iznenadan obrat kada umjetnica sasvim doslovno govori u ime muškaraca. Dok se smiju i pričaju o svom plivanju mekim i mladim ženskim glasom, njihova se mačistička pozicija topi i naposljetku potpuno briše tim čudnovatim rodnim zaokretom. Međutim umjetnica se ne ismijava muškarcima i njihovu plivanju. Ona se služi svojim glasom da bi spriječila svako olako poistovjećivanje i empatiju te razotkrila ranjivost njihove prakse. To je prečica za pokazivanje fikcije "normalnosti".

Pitanje o tome kako bi ljudi mogli postati djelatni subjekti i ostvariti smislen odnos sa stvarnim uvjetima svoga postojanja ključno je u dominantnim političkim diskursima, gdje "normalnost" funkcionira kao neka vrsta demokratskog sanjarenja i ideološke fantazije o kapitalističkom liberalno-demokratskom poretku, višestranačkom parlamentarnom sustavu sa slobodnim izborima, slobodnom tržištu i vladavini zakona te podcjenjuje kao omanje "nuspojave" simptome poput nezaposlenosti, siromaštva, zločina, produbljenja klasnih razlika, smanjenja socijalnog i zdravstvenog osiguranja, novog vala konzervativnosti ili buđenja etničke, rasne i seksualne netolerancije. Koncept "normalnosti" također je u središtu ideologije "svakodnevice", koja, iako nije nužno sustav artikuliranih doktrina, ima svoje obrasce, imaginarije, simbole i koncepte o moralu, modelima roda i spolnosti, kategorijama jezika i diskursima o etničkom identitetu. U ideologiji "svakodnevice" – koja se ne smije previdjeti, jer je neophodan medij za proizvodnju ljudskih subjekata – sva ta neizrečena pravila i uvriježeni sklopovi znanja, koji iz unutrašnjeg svetišta psihe izražavaju svoje zahtjeve o tome kakav društveni svijet jest, a kakav bi trebao biti, dekonstruiraju se u nizu radova, a njihova samorazumljivost dolazi u pitanje u njihovim međusobnim odnosima unutar izložbe. Nešto slično obilježava i djelo Zofije Kulik, koja se vraća projektu *Activities with Dombromierz*, realiziranom u suradnji s Przemyslawom Kwiekom u razdoblju od 1971. do 1987, kada su djelovali pod imenom "KwieKulik". Dvojac je radio na projektu *Activities with Dombromierz* od vremena rođenja njihova sina 1972. do 1974, a projekt je bio i arhivske i izvedbene naravi. Akcije su bile rezultat brižljivo planirana istraživanja zasnovana na analizi različitih polja logike, lingvističke teorije znakova, prakseologije i matematičkih proračuna, koji redom tvore važan teorijski aspekt njihova rada. Njihovo istraživanje postalo je matricom u kojoj su dijete i različiti kućanski predmeti bili dio čudnovatih i često tjeskobnih konstelacija. Dombromierza roditelji transformiraju u dijete-objekt, što u današnjem kontekstu povratka proobiteljskih vrijednosti, puritanskih dječjih prava, paranoje zbog pedofilije i normativnog roditeljstva predstavlja moćan izraz traume unutar propisanih društvenih uloga i društvene normalnosti. Interpretirajući arhiv *Activities with Dombromierz*, Zofija Kulik također ukazuje na feminističke pozicije u Istočnoj Europi u vrijeme kada je nominalna jednakopravnost muškaraca i žena otupila potrebu za progresivnim i artikuliranim ženskim pokretom pretvarajući prostor doma u ambivalentno mjesto otpora i društvenog eksperimentiranja.

Rutinske institucionalne prakse klasifikacije i spacijalizacije, zajedno sa sustavnim sankcijama, repetitivnim vježbama, kontrolom devijacija i pripitomljavanjem tijela, ono su što uspostavlja "normalu" – a ta oznaka prikriva svoj disciplinaran i tehnološki karakter.

Rat je tamna strana normalnosti, koja uzima kao samorazumljivo da je golema većina ljudi u svijetu lišena onoga što je Brecht s razoružavajućom jednostavnošću nazvao "dobrim životom": "stanovanja u kući, jela, pića, spavanja, voljenja, rada, razmišljanja i svih velikih užitaka." U životu pod ratnim režimom, u kombinaciji okupacije i geopolitičke borbe koja atrofira život, ideje "normalnosti" stavljaju u pokret društvenu imaginaciju i izvedbu identiteta, koje u nekim slučajevima postaju oblikom otpora. Uzmimo za primjer instalaciju *Qalandia 2087* Wafe Houranija (2009), treću u nizu budućih projekcija vojne kontrolne točke i izbjegličkog logora u Qalandiji. Godina 2087. iz naslova odnosi se na stogodišnjicu prve intifade. Izbjeglički logor u Qalandiji ustanovljen je 1949. i dom je više od 10 tisuća palestinskih izbjeglica, dok je kontrolna točka Qalandia, jedna od najvećih izraelskih vojnih kontrolnih točki na okupiranoj Zapadnoj obali, locirana između palestinskih gradova Ramallaha, administrativnog sjedišta Palestinske narodne vlade, i Ar-Rama. Kako bi dosegli južne palestinske gradove ili palestinske četvrti Jeruzalema, stanovnici Ramallaha moraju proći kroz Qalandiju; a kada izraelska vojska zatvori kontrolnu točku (koja je tijekom godina prerasla u visoko tehnologiziran granični prijelaz), ne mogu napustiti grad ni ući u njega. U Houranijevoj projekciji 2087. godine u Qalandiji više nema ni kontrolne točke ni zida. Svojim sićušnim detaljima svakodnevice u gradu koji je u međuvremenu izrastao iz izbjegličkog logora taj rad pokazuje kako se logor i kontrolna točka mogu integrirati u percepcije ljudi.

Budući da je rat motor koji pokreće kapitalističku ekonomiju, u kapitalizmu on nikada neće prestati. Dakako, puki odsječak globalnog vojnog budžeta nevjerojatno bi ublažio siromaštvo i ekološke opasnosti koje danas prijete svijetu. Međutim oružje je tako specifična vrsta robe, koja omogućava profitne margine kakve su nedostižne u mirovnim ekonomijama, da kapitalizam naprosto ne može odustati od njega. Širom svijeta trenutačno se vode deseci ratova – civilnih ratova, sukoba niska intenziteta, omanjih oružanih sukoba – a promotrimo li povijest, možemo zaključiti da se sadašnja ekonomska kriza neće moći prevladati bez njihove eskalacije, što će uključivati goleme vojne troškove stvarajući, dakako, i enormne profite. Ali čak i u tim kriznim vremenima tvrdnja Fredrica Jamesona da je danas lakše zamisliti kraj svijeta nego kraj kapitalizma još je istinita. Možda je slika koja najbolje sažima današnju prijetnju, kao i iscrpljujuće trajnu opasnost od rata, instalacija Shahaba Fotouhija *Study for Nuclear Bomb Shelter (No. 137)* (2009): iznad metalna kaveza, koji sadrži ljestve duginih boja koje vode u "raj", sjedi velika gljiva kao iz crtanog filma – mračna, prijeteća i naprosto suluda.

A sada, što će biti s nama bez barbara? Oni, ti ljudi, bili su neka vrsta rješenja.

Konstantin Kavafis, *Waiting for the Barbarians*

Postoje li ikakvi razlozi za nadu da se vrijeme neoliberalne globalizacije, s njezinim "novim svjetskim poretkom" i ideologijom kraja povijesti, sada približava vlastitom kraju? Pesimisti i drugi dobro upućeni optimisti smatraju da dublje sustavne promjene nisu vjerojatne i da će političke i ekonomske sile u usponu uspjeti zakrpati pukotine koje je otvorila kriza i krenuti dalje prema drugoj krizi – to je strukturno obilježje kapitalizma kao takva. Optimisti smatraju da treba promijeniti sam neoliberalni model i čak da su se neke svete krave neoliberalizma (poput fantazija o samoregulirajućoj naravi tržišta ili percepcija državnih intervencija kao apsolutnog zla) već počele pomicati. Stvarno pitanje stoga nije hoće li doći do promjena, nego kako će one izgledati. Mitovi o gotovo organskoj vezi između kapitalizma i demokracije, brižljivo njegovani nakon 1989, sada su, kako se čini, poljuljani, dok su "istočni tigrovi" – kao i mnoge postsocijalističke zemlje koje su se pojavile na mjestu sovjetskog bloka – uspjeli povezati neobuzdani kapitalizam s autoritarnošću.

To je ružna činjenica, ali šira slika političkih razvoja u Europi pokazuje da je želja za sigurnošću (ekonomskom, fizičkom, psihološkom) praktički zatrla želju za slobodom. Novi val konzervativizma nakon 1989, raspad socijalne države, neobuzdano antiterorističko zakonodavstvo i mračan svijet "sigurnosnih" službi redom polagano erodiraju ono što je izgrađeno tijekom dvaju stoljeća emancipacijskih borbi. A kriza pokazuje da je u nedostatku političke imaginacije i organizacije koja bi kanalizirala njezinu energiju, između političkih sloboda i sigurnosti, za europske mase, kako je primijetio Brecht, "žderanje na prvom mjestu…"

Kraćena verzija teksta kataloga izložbe.
S engleskoga za Zarez prevela Marina Miladinov

* Članak 301. turskog kaznenog zakona propisuje kaznu zatvora između šest mjeseci i tri godine za uvredu Turske Republike ili Nacionalne skupštine.

UMJETNOST I AKTIVIZAM

— NARKOTIZIRAJUĆI UČINAK UMJETNOSTI KOJA POSTAJE NADOMJESTAK ZA "STVARNU" AKCIJU I PARTICIPACIJU U DRUŠTVU —

IZLOŽBE UMJETNOSTI NISU SAMO KOMUNIKACIJSKI MEDIJ, VEĆ SU PO SEBI ARTEFAKTI DRUŠTVENIH PROCESA KOJI PUBLICI ČESTO OSTAJU SKRIVENI

SILVA KALČIĆ

Urban Alliance, Zid raspoloženja/ Moodwall, Amsterdam, Nizozemska, 2009.

Sandra Sterle, performans "Nova staza do vodopada" na DOPUST-u, Split, 25. travnja 2009.

Prema Nini Felshin u djelu *But Is It Art?: The Spirit of Art As Activism* aktivistička umjetnost, s jednom nogom u svijetu umjetnosti, a s drugom u svijetu političkog aktivizma, kao nevjerojatan hibrid pojavila se sredinom sedamdesetih, a kritičnu masu i institucionalizaciju postigla je devedesetih. Nova aktivistička kulturna praksa postala je predmet konferencija i tekstova, muzejskih izložbi i projekata sponzoriranih od muzeja te *community-based* utemeljenih u lokalnoj zajednici. Ono što karakterizira aktivističku umjetnost jest inovativno korištenje javnog prostora, poticanje zajednice na homogenizaciju odnosno participacija javnosti kao način promicanja društvene promjene.

Aktivistička umjetnost ima različite metodologije, formalne strategije i aktivističke ciljeve od drugih oblika političke umjetnosti koja, s krizom koju u svijet umjetnosti ubrizgava pojava AIDS-a osamdesetih, postaje ozbiljno institucionalno prihvaćena 1993. godine kada Whitney Museum of American Art cijelu prestižnu bijenalnu izložbu posvećuje svim oblicima politički ili društveno angažirane umjetnosti. Ideja da je fizički, institucionalni, društveni i konceptualni kontekst djela integralan njegovu značenju utjecala je na razvoj umjetnosti od sedamdesetih, uključivo prošireno poimanje skulpture i umjetnosti u javnom prostoru. Značenje kontekstualizacije uključeno je u odrednicu *site specific* odnosno *site specificity*. Koristeći se slikama i tekstovima koji su izravni i snažni, često nijansirani ironijom, humorom, pitanjima, didaktički ili konfrontacijski, umjetnik potiče "participaciju putem interpretacije" publike. Neki umjetnici, poput Diggs, Group Material, the Artist and Homeless Collaboration te Conde i Beveridge, kombinirali su elemente *grassroths* aktivizma s novim medijima. Plakati, *billboard*, fotografski narativi ciljaju na mnogo širu publiku od galerijske. Istodobno oponirajući Vijetnamskom ratu, umjetnici su (Art Workers Coalition) zahtijevali veću zastupljenost žena i manjinskih umjetnika na izložbama i u stalnim postavima kao i veću političku odgovornost kulturnih institucija.

Težeći smanjiti distancu između umjetnosti i publike, i umjetnosti i života, konceptualistička kritika poimanja umjetnosti kao objekta/objekata, i formalističkih estetičkih strategija, može biti shvaćena kao umjetnički ekvivalent "stvarnom svijetu", potrebi za većom participacijom, inkluzivnošću i demokratizacijom postojećih institucija. Kad umjetnik odluči u svoje projekte uključiti lokalne vladine službe, komunalne zajednice, aktivističke grupe, sindikate, sveučilišne kampuse, stručnjake za okoliš, crkve, umjetnike, kustose i druge aktiviste, projekt ima dugoročan učinak na ciljnu zajednicu bivajući istodobno čin samoizražavanja umjetnika i autoreprezentacije cijele zajednice.

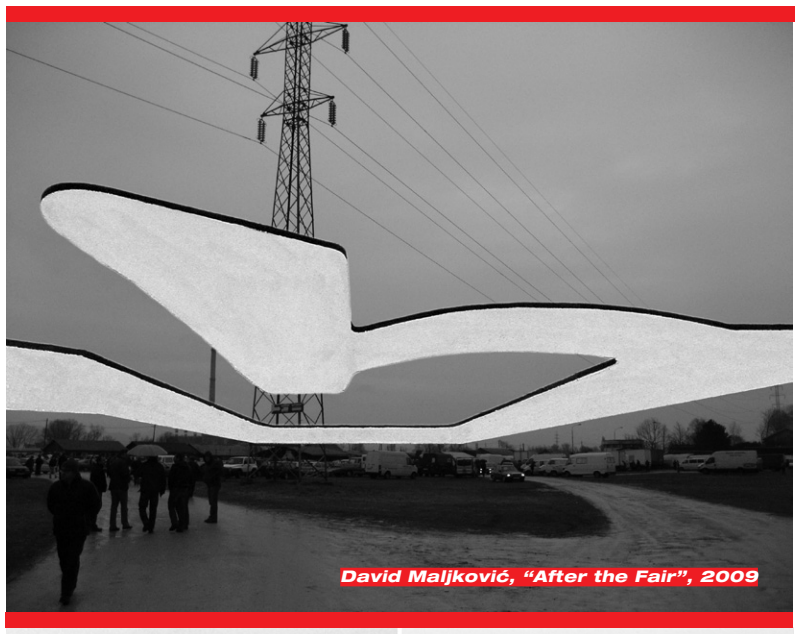
DRAMA I DOKUMENTARAC U Sjedinjenim Američkim Državama modernizam u umjetnosti bio je povezan s idejom avangarde, koja je dosegnula vrhunac pedesetih i šezdesetih, da bi se uskoro počela fragmentirati, što dovodi do pojave postmodernizma, koji "rezimira dosege i ograničenja moderne izražavajući razočaranje njegovim metodama i ciljevima, pa tako i modernističkom vjerom u postizanje progresa putem umjetnosti". Prema Halu Fosteru tako postoji postmodernizam *reakcije* i onaj *otpora*. "Postmodernizam otpora" (čiji su predstavnici, primjerice, Jeff Koons i Sherrie Levine) dekonstruira modernu predlažući nove forme i promjenu na osnovi neokonzervativne teorije, propitujući modernističku ideju progresa, ali i bivajući sam progresivnom idejom. Postmodernizam je često ironijski i ciničan. Sardoničan humor korišten je za rastakanje modernističkog vjerovanja u originalnost (korištenjem tehničke reprodukcije, masovno proizvedenih formi i brikolaža), univerzalnost i progresivnost umjetnosti. Umjetnici su prisvajali djela drugih umjetnika i upotrebljavali tehnike masovne kulture, s namjerom demistifikacije umjetnosti. Postmoderna umjetnost proizašla je iz pop- i konceptualne umjetnosti, koje su crpile inspiraciju od dade i Duchampa. U potrebi da budu subverzivni ti umjetnici istodobno prigrljuju i kritiziraju vrednote američke konzumerističke kulture i društva (no neki, poput Hansa Haackea i Marthe Rosler, manje su ironijski, a više aktivistički – pozitivistički – u svom radu). Možemo uočiti progresivne i reakcionarne pristupe postmodernizmu, tvrdi nadalje David Reisman u tekstu *Looking Forward. Activist Postmodern Art*.

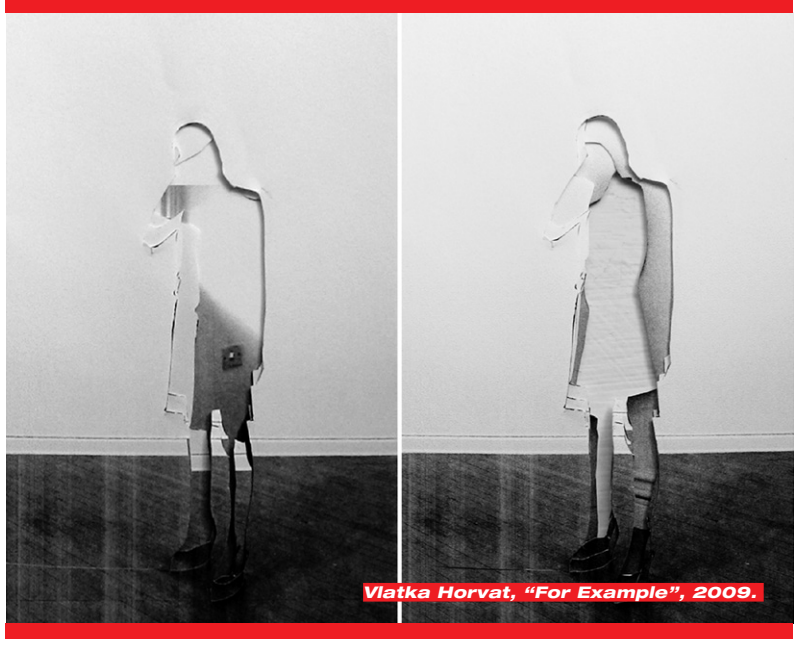
Dakle, neki umjetnici, poput Koonsa i Levine, indirektno su kritični prema kulturi i društvu propitujući značaj pripisan "lijepim umjetnostima", poput ideje romantičarskog individualizma umjetnika te formalističkog pristupa umjetnosti (preokupacije figuracijom, apstrakcijom ili nepredmetnošću), dok su drugi izravnije društveno, politički ili edukacijski angažirani; Foster tako razlučuje ironijski i aktivistički postmodernizam. Izložbe, poput one *Democracy* Group Materiala (kolektiva s kojim je često izlagao Felix Gonzales-Torres; Dia Art Foundation, 1988), mogu biti i jesu uzimane kao forum za javne rasprave. Ironijski postmodernisti stvaraju sjajna (estetski privlačna) umjetnička djela privlačna kolekcionarima (Saatchi&Saatchi, Leo Castelli, SoHo galerije…) izražavajući nepovjerenje u mogućnost društveno angažirane umjetnosti, dok su aktivistički postmodernisti okrenuti procesima ograničena trajanja koje je teško sakupljati (već ih se dokumentira), naglašavaju potrebu društvenog angažmana umjetnosti i izlažu na nekomercijalnim izložbama, često dematerijalizirajući umjetnost ili se služeći njome kao didaktičkom alatkom. Robom široke potrošnje ne koriste se potpuno ironijski na *ready-made* način Duchampa, nego strategijom rekontekstualizacije, a potisnute društvene probleme istražuju sociološkim i psihologijskim metodologijama i pojmovnikom te tehnikama karakterističnim za dizajn, oglašavanje i arhitekturu, discipline koje su više "u društvu" te koje prolaze od korisnika i njegove potrebe te od *funkcije*. Također se otvara put umjetniku-samouku (za razliku od institucionalnog kustosa) te ukida dobna diskriminacija tada prisutna u drugim kulturalnim disciplinama, no i narkotizirajućem učinku umjetnosti koja postaje nadomjestak za "stvarnu" akciju i participaciju u društvu, odnosno ograničavajući ih (akciju i participaciju) na aktivan proces "konzumacije" umjetničkog djela-instalacije koja zahtijeva duže zadržavanje pažnje gledatelja balansirajući između onoga "o čemu Jean-Luc Godard govori kao o spektaklu i istraživanju – drami i dokumentarcu", imajući estetički i edukacijski *Kunstwolen* (rieglovsku umjetničku namjeru).

STRUKTURIRANJE ISKUSTVA PERCEPCIJE UMJETNOSTI Glavno oruđe artističke intervencije jest "egzaktna fantazija", prema Adornu: umjetnost mora aktivno organizirati elemente objektivne stvarnosti. U vrijeme njemačke i ruske avangarde umjetnost je izričito i predano u službi politike u njenoj želji da radikalno preoblikuje postojeći svijet i društvo, da bi krajem šezdesetih (konačno?) napustila univerzalne utopijske projekte stvaranja novog svijeta, razumno shvaćajući da u doba globalno pobjedonosne nadnacionalne kapitalističke ekonomije jedini mogući odgovor umjetnika jest realizacija niza mikroutopija osmišljenih kao antiparalelan pokret otpora u vidu procesa lokalne regionalizacije i diversifikacije. Izložbe umjetnosti nisu samo komunikacijski medij (između umjetnika i publike), već su po sebi artefakti društvenih procesa koji publici često ostaju skriveni. Posebna je tema institucionaliziranja umjetnosti, npr. *24 sata Psiho*-a Douglasa Gordona ne možeš pogledati u cijelosti kad se galerija zatvara u osam…

Institucionalni kontekst utječe na to što i kako publika može naučiti i spoznati od umjetnosti, te na procese interaktivnosti djela i publike – aktivistička umjetnost svoju izložbenu poruku često potkrepljuje predavanjima, panel diskusijama i informativnim punktovima u javnom prostoru kako bi strukturirala iskustvo percepcije umjetnosti. Zanimljivo je da s izlaskom umjetnosti u javni prostor, i pored retoričkog pitanja "Treba li suvremena umjetnost uopće muzeje?" moć muzeja raste, što se sve češće u svijetu potvrđuje i njegovom vanjštinom: bujanjem arhitektonski atraktivnih oblika. Muzeji od čimbenika svijeta umjetnosti postaju čimbenikom proizvodnje umjetnosti ugrađujući u sebe isječke stvarnosti (poput gigantizirana tobogana Carstena Höllera u novom Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu).

Otvorenje 11. istanbulskog bijenala proteklo je u znaku elementarne nepogode, kiše i poplave u predgrađima, uz nekoliko ljudskih žrtava, nimalo slučajno na obljetnicu pada Twin Towersa. Kustosice Ivet Ćurlin, Ana Dević, Nataša Ilić i Sabina Sabolović (WHW) kao selektorice te ugledne manifestacije, koju su pripremale godinu i pol, zasigurno su postigle najveći međunarodni uspjeh u povijesti "profesije" kustosa u Hrvatskoj – poglavito su to povjesničari umjetnosti, no često i umjetnici sami – u suradnji s Dejanom Kršićem, koji je svojedobno u *Zarezu* napisao neku vrstu predteksta ovogodišnjeg Bijenala (*Umjetnost nije ogledalo, umjetnost je čekić!*), promovirajući pritom i lokalnu scenu suvremene umjetnosti izlaganjem radova Vlatke Horvat i Davida Maljkovića (mladih umjetnika s pozicijom "međunarodnih", s obzirom na geografsku izmještenost iz hrvatskog


David Maljković, "After the Fair", 2009


Vlatka Horvat, "For Example", 2009.

— ČINJENICA DA SU KUSTOSICE 11. ISTANBULSKOG BIJENALA POVJESNIČARKE UMJETNOSTI OKUPLJENE U KOLEKTIV WHW IZ ZAGREBA SVAKAKO JE NAJVEĆE POSTIGNUĆE KAO I PRIZNANJE KUSTOSKOJ SCENI, NE SAMO SUVREMENE UMJETNOSTI, U NAS —

konteksta), te Sanje Iveković, Mladena Stilinovića, Igora Grubića i Siniše Labrovića. Gotovo svi su ti umjetnici već izlagali na "svjetskim izložbama" te vrste i već su surađivali s kustoskim kolektivom WHW, koji je i producirao neke njihove radove tijekom posttranzicijskog pozicioniranja hrvatske umjetnosti na istočnoeuropsku (postoji li danas neka skupina u koju se svrstavamo, je li anakronizam govoriti o Istočnoj Europi, pa i o Balkanu?), europsku ili globalnu umjetničku scenu. Godine 2000. Berislav Valušek, tada predsjednik Hrvatske sekcije AICA-e, rekao je da hrvatska umjetnost u svijetu postoji samo u Hrvatskoj (i danas hrvatske umjetnike na međunarodnoj sceni uglavnom zastupaju inozemne galerije i *art manageri*).

Temu i konceptualno uporište 11. istanbulskog bijenala kustosice su derivirale iz Brechtove *Opere za tri groša*, nastale neposredno nakon Velike krize, točnije završnog songa drugog čina pod naslovom *What Keeps Mankind Alive* (s kojom su najavile temu u istanbulskom kazalištu Ses stojeći na stolicama u poluprofilu pred crvenim zastorom u studenome 2008). Je li umjetnost uvijek odraz stvarnosti u kojoj nastaje? U nas za posljednjeg rata umjetnici rade *art* na teme koje naočigled nemaju nikakvu poveznicu s društvenom situacijom (osim iznimnih, poput Slavena Tolja ili Ivana Faktora)...

JE LI SUVREMENA UMJETNOST ELITISTIČKA? Za Istanbulski bijenale vrijedi pravilo da se svaki put održava u različitim dijelovima grada, i prostorima u gradu. Zanimljivo je pitanje koliko je Bijenale *site-specific*, je li Balkan i grad na razmeđi kontinenata i kultura važna odrednica Istanbulskog bijenala suvremene umjetnosti. Islamska umjetnost već po tradiciji u velikoj mjeri je okrenuta apstraktnom likovnom izrazu, ako se izuzmu određeni kompromisi uporabe fitomorfnih oblika koji se mogu naći osobito u azijskom islamu. Mogu se naći dodirne točke ili barem paralele između moderne i suvremene apstraktne likovnosti i islamske uporabe apstraktnog likovnog izraza (neki naime govore o praznini suvremene umjetnosti, i pitaju se zašto u njoj nema čovjeka?). Takve manifestacije nužno otvaraju pitanja poput onog pozicije umjetnosti na polju "društvenog pristanka" te u kojoj je mjeri suvremena umjetnost elitistička, je li kolektivitet danas važan čimbenik umjetničke produkcije, u vrijeme kad su manifesti i rad u skupinama (nekoć i "druženje kao umjetnost") stvar koju više pripisujemo umjetnosti prošle modernosti te koliko je javna i privatna (korporativna) sfera danas povezana i diktira li privatni kapital i koliko umjetničku produkciju; u kojoj je mjeri izložba, sa svojim naslovom i vizualnim identitetom, umjetnički proizvod. Također o strategijama moći: je li uloga kustosa da producira umjetničko djelo te smije li kustos – koji je nekoć imao ulogu "čuvara", odakle dolazi i termin "kurator", proglašen srbizmom, usmjeravati (u skladu sa svojim htijenjem ili potrebom strukture *svoje* izložbe) ili intervenirati u umjetnički rad? U kojoj je mjeri postav izložbe kreativan, i koliko je to posao kustosa – koji često za postav angažiraju umjetnike, arhitekte ili dizajnere, koji su kriteriji i vrijednosti dobra postava. No ponajprije o tržištu suvremene umjetnosti: je li opasno po kreativnost, kako to obrazlaže Mladen Stilinović u *Pohvali lijenosti* (davno, 1993: *Umjetnici Zapada nisu lijeni i zato više nisu umjetnici, nego proizvođači nečega... Potpuna zaokupljenost umjetnika Zapada nevažnim stvarima, kao što su proizvodnja, promocija, sistem galerija, sistem muzeja, sistem natječaja (tko je prvi), zaigranost predmetima, sve to udaljilo ih je od lijenosti, od umjetnosti. Kao što je novac papir, tako je i galerija soba*).

Kustoska udruga-kolektiv WHW jedna je od prvih NGO-a u posttranzicijskoj Hrvatskoj, osnovana 2000. i okupljena oko projekta *Što, kako i za koga* na 152. obljetnicu Komunističkog manifesta, koja je, kao i prijevod *Manifesta* Slavoja Žižeka u knjižici koju je dizajnirao spomenuti član udruge Dejan Kršić, bila povod i ishodište izložbe u Domu HDLU-a u Zagrebu te potom bečkoj Kunsthalle Exnergasse. "Što, kako i za koga" jesu pitanja na koje valja odgovoriti svako dobro umjetničko djelo, pa su i upotrijebljena u nazivu kolektiva. WHW se bavio temom tranzicije te revalorizacije doprinosa etničkih Srba hrvatskoj kulturi kroz *Project: Broadcasting*, posvećen Nikoli Tesli 2002, *Normalizacije*, izložbu posvećenu Tesli i Vojinu Bakiću odnosno natječajem za *Anti-spomenik* Nikoli Tesli, povezujući suvremenu umjetničku praksu i socijalna zbivanja i promjene. Kolektiv 2002. preuzima vođenja Galerije Nova (u vlasništvu AGM-a, odnosno Holdinga) u Zagrebu, u kojoj je u tijeku izložba *Ako ne znaš što je jug, to je naprosto zato što si sa sjevera*, četvrta u seriji izložbi u izravnom dijalogu s 11. istanbulskim bijenalom, kao "kontinuirana platforma događanja". Ponajprije zbog izložbe *Collective Creativity* 2003. u Kunsthalle Fridericianum u Kasselu, kustosice WHW-a dobivaju tada tek ustanovljenu Nagradu Igor Zabel, 2008, koju je Fondacija Este poduprla značajnim novčanim ekvivalentom.

ŠTO DRŽI LJUDE NA NE-ŽIVOTU? Zanimljiva reakcija na Bijenale dolazi od tzv. Socrealističkog komiteta Resistanbul, koji u otvorenom pismu kustosima, umjetnicima, sudionicima 11. međunarodnog bijenala u Istanbulu, čije je, kako kažu, jedno od ključnih pitanja "kako 'osloboditi zadovoljstvo' i kako ponovno steći revolucionarnu ulogu užitka", najavljuje ulični *karneval* otpora (od 1. do 8. listopada) u povodu dolaska 13 tisuća delegata MMF-a i Svjetske banke. Pod geslom *Stvarajmo zajedno, i to ne unutar bijele kocke, nego na ulicama i trgovima tijekom tjedna otpora! Kreativnost pripada svakome od nas i ne može je se sponzorirati.* Socrealistički komitet Resistanbul poziva na stvaranje umjetnosti na ulicama uz upotrebu plakata, naljepnica, šablona itd.

Reagirajući na Brechtovo pitanje iz naslova Bijenala *Što drži ljude na životu*, odnosno pitanje je li ono jednako aktualno i danas, u neoliberalnoj hegemoniji pod kojom živimo, Resistanbul dodaje pitanje *Što drži ljude na ne-životu?*: "Moramo se prestati pretvarati da popularnost politički angažirane umjetnosti u muzejima, časopisima i na tržištima posljednjih nekoliko godina ima ikakve veze sa stvarnim mijenjanjem svijeta. Moramo se prestati pretvarati da riskiranje unutar prostora umjetnosti, pomicanje granica forme, nepoštivanje konvencija kulture i upletanje umjetnosti u politiku ima bilo kakva utjecaja. Moramo se prestati pretvarati da je umjetnost slobodan prostor, neovisan o mrežama kapitala i moći. Vrijeme je da umjetnik postane nevidljiv. Da se rastoči natrag u život". O *ne-životu* govore kao onom u kojemu "nemamo prava na posao ni besplatno liječenje i obrazovanje, kada su naše pravo na naše gradove, naše trgove i ulice prisvojile korporacije, naša zemlja, naše sjeme i voda su ukradeni, a mi smo natjerani u neizvjesnost i život bez sigurnosti, kada nas se ubija jer prelazimo njihove granice i ostavlja da živimo u neizvjesnoj budućnosti s njihovim potencijalnim krizama".

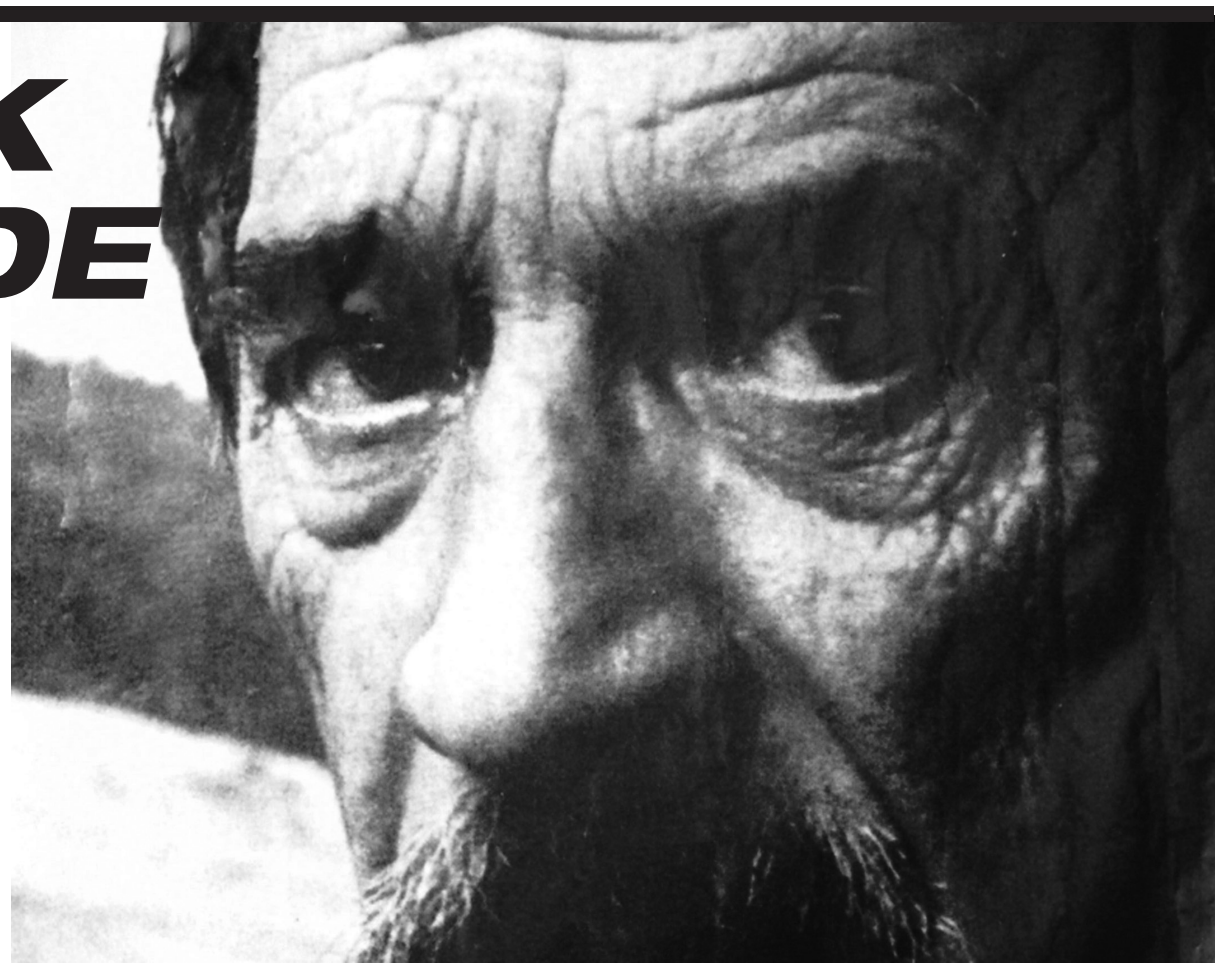
Slično tomu, izložbeni projekt *Udarac* dio je jesenjih akcija splitske udruge Most, koje imaju cilj kritički reagirati na rastuću pojavu maloljetničkog nasilja u Hrvatskoj. Za nositelja vizualnog programa odabran je plakat, kao *jedna od najdemokratičnijih i otvorenijih formi javnog izražavanj*a. Sam postav vođen je idejom otvorenog demokratskog zida ("dazibao"), te zamišljen kao niz "divljeg plakatiranja" unutar splitske pješačke zone. "…ulica ostaje najupečatljivijim komunikacijskim eterom u kojem pojedinac s drugim pojedincem i zajednicom izmjenjuje slučajnosti i namjernosti svoga prisustva. Kao mjesto privatnog i javnog, općeg i pojedinačnog, tiče se svakog građanina i slučajnog prolaznika, pa i susret s koncentriranim glasom plakata predstavlja jednaku mogućnost za susret s onim o čemu plakat govori".

Sandra Sterle u performansu *Nova staza do vodopada* razodjevena se spustila niz stepenice, poput Duchampovog *Akta/Nevjeste koja silazi niz stepenice*, noseći prepoznatljive žute plastične vrećice s natpisom "Kerum gradonačelnik" pune knjiga tijekom kampanje uoči lokalnih izbora. *Moodwall* je smislio Urban Alliance kao urbanu tapetu dugu 24 m, u pješačkom tunelu – sa svrhom umanjenja tjeskobe prolaznika u tunelu te kao dio projekta osmišljavanja javnih prostora u nesigurnim dijelovima grada. Rebrasti polutransparentni zid zakriva 2500 LED dioda – rebrasta struktura čini ovu interaktivnu instalaciju manje pogodnom podlogom za grafite i poboljšava vidljivost "imagea" sa strane.

Riječima Davida Harveyja, gradovima je potrebna kultura, u njenu atributivnom i distributivnom smislu, kako bi postali "mamci za kapital", jednako kao i njegovi simboli podržavani kolektivnom memorijom. Identitet se gradi poput objekata. Jednako tako kulturni "dojam" nekog mjesta sve se više smatra ključnim faktorom privlačenja novih, znanjem ispunjenih (a i drugih) industrija. Kao rezultat toga kulturna je politika u nekim slučajevima postala važan element marketinga mjesta gdje se gradovi natječu jedan protiv drugoga razmećući se vlasništvom starih majstora, lijepe arhitekture, rock koncerata, nogometnih momčadi i stadiona i simfonijskih orkestara (Bianchini, 1993). Središnja karakteristika kulturnog planiranja, u smislu *drawing self*, o samostvaranju zajednice nasuprot "ekonomskom građaninu" (termin Saskie Sassen) koji pripada globalnom financijskom tržištu iznimno je široka, antropološka definicija "kulture" kao "načina življenja", uz integraciju svih aspekata lokalne kulture u teksturu i rutine svakodnevnog života u gradu. Benjamin govori o "estetizaciji politike ili politizaciji estetike". U filmu *The Departed* Martina Scorsesea Frank Costello, lik Jacka Nicholsona, uvodi nas u radnju riječima: "Ne želim biti produkt svoje okoline. Želim da moja okolina bude produkt mene. Davno smo imali crkvu. To je bio način da kažemo da imamo jedni druge. Ali sada… ne znam… usadio sam mržnju u tvoje srce.

TEMAT PRIREDILA SILVA KALČIĆ

HERETIK SLOBODE



U POVODU DVADESET GODINA OD SMRTI (NE)PRIZNATOG VELIKANA SLOVAČKE LITERATURE DOMINIKA TATARKE

JAROSLAV PECNIK

Dominik Tatarka (rođen u Drienovi 1913, umro 10. svibnja 1989. u Bratislavi) jedan je od najistaknutijih modernih slovačkih književnika, koji se svojim životom i djelom (za njega je to bilo jedno) žestoko suprotstavio realsocijalističkom totalitarizmu, a svojom knjigom eseja, naslovljenom *Protiv demona*, koju je objavio prije četrdeset godina (1968), ujedno je postavio temelje novodobnog čehoslovačkog intelektualnog otpora (neo)staljiniziranom društvu, koji su potom Havel i Patočka organizacijski ustrojili kao "Povelju 77". Dakle, Tatarka nije bio samo prvi među slovačkim "duhovnim emigrantima" koji su se aktivno uključili u intelektualni, poveljaški "pokret otpora", nego je svjestan potrebe novog nacionalnog i povijesnog zbližavanja Slovaka i Čeha anticipirao moderno srednjoeuropsko disidentstvo, koje je odigralo prevratničku ulogu u rušenju novodobnih komunističkih režima. Jedan je od rijetkih slovačkih intelektualaca koji su shvatili da tradicionalno slovačko društvo mora učiniti otklon od patetičnih nacionalnih i povijesno-klasnih tema, te da se posredovanjem bliske, češke kulture, ali europski artikulirane, i njegov narod i zemlja mogu uputiti modernim kulturnim i političkim tijekovima, jednako kao što su to učinile druge duhovno razvijene zajednice u okruženju. Samo tako moguće je, smatrao je Tatarka, prestati s do tada dominantno opsesivnim ispitivanjem nacionalne samodostatnosti i prevladati sterilne socijalističke obrasce tzv. oficijelne književnosti.

NOVE FORME U literaturu je Tatarka stupio četrdesetih godina prošlog stoljeća zbirkom novela *V uskosti hl"adania* (*U zebnji traženja*), kojom je izrazio svoje neslaganje s tradicionalnim, folklornim postupcima slovačke literature. Tražio je nove forme umjetničkog stvaranja, a pronašao ih je u nadrealizmu, koji mu je bio pravo otkriće u vrijeme studijskog boravka u Parizu 1938 – 1939. Nakon Drugog svjetskog rata ugled u književnoj javnosti stekao je dvjema danas već "klasičnim" knjigama slovačke kulture: *Demon suhlasu* (*Demon suglasja*, 1956) i *Roshovory bez konca* (*Beskonačni razgovori,* 1959), u kojima je analizirao krizu suvremenog čovjeka i ukazivao kako čovjek može i mora zaštititi osobni dignitet i duhovni integritet. Nažalost, nijedno Tatarkino djelo nije prevedeno na naš jezik; to ostaje zahtjevna zadaća naše kulture.

Književnost, zapravo umjetnost kao takva, za Tatarku je u uvjetima totalitarnog društva bila put i način iskazivanja građanske hrabrosti, pa čak i bunta ako treba, kako bi se čovjek suprotstavio ponižavanjima, kojima ga je šizofreno komunističko društvo, opijeno vlašću i moći, svakodnevno izlagalo. Ako je netko upoznao sve mehanizme staljinističke represije, od onih suptilnih, pa sve do grubih nasrtaja na samu fizičku egzistenciju, to je svakako bio Tatarka; godinama je bio šikaniran, socijalno degradiran i doveden na rub materijalne bijede, ali on je ostao nepopustljiv i dosljedan sebi. Nakon Praškog proljeća 1968, u vrijeme tzv. normalizacije komunističkog režima, tadašnji su mu vlastodršci, željni demokratskog legitimiteta ponudili kompromis, zaborav za ranije "političke grijehe", pod uvjetom da se barem pasivno uključi u javni život i prestane javno kritizirati slabosti i ludosti postojećeg režima. Međutim Tatarka je sve ponude odbio; gordo je okrenuo glavu, svjestan kako su on i njegovo djelo rijedak "glas savjesti" unutar češkog, a posebice slovačkog društva, koje je uveliko kapituliralo pred snažnim nasrtajima režima i gdje je kolaboracija građana s režimom postala samorazumljiv, čak poželjan način života. Tatarki je bilo jasno kako logika moći ne respektira nijanse; onaj tko poklekne na tom nesigurnom putu nezadrživo gubi sebe i postaje sastavnim dijelom jedne neljudske, nehumane političke volje. Svjesno je izabrao ulogu antijunaka, svojevrsna mučenika, kako slovačko društvo i slovački narod ne bi naišli na zatvorena vrata povijesti, u vremenima za koja je on znao da neumitno dolaze, a koja su uistinu i došla tzv. baršunastom revolucijom, ali tek neposredno nakon njegove smrti.

STARA REPRESIJA Naime, Slovačkoj se to već jednom dogodilo, nakon nesretnog iskustva s fašističkim, Tisovim režimom, a bila je na najboljem putu da joj se to ponovi zahvaljujući bezdušnosti komunističke vlasti. Bez ogleda na konzekvence prihvatio se uloge slovačkog Jana Husa, tj. govorenja istine i branjenja istine, jer bi inače slovačko društvo, bez te i takve demokratske legitimacije, bilo osuđeno na propast.

Njegovo najvažnije djelo bez sumnje je autobiografska trilogija *Pisačky* (*Bilježenja*; prvi put kao cjelina tiskana je u samizdatu 1979. u glasovitoj ediciji "Petlice"), a čine je djela: *Listy do večnosti* (*Pisma vječnosti*), *Sam proti noci* i *Natalia*, kojima je postao i laureat književne nagrade "Jaroslav Seifert", koju je svojedobno dodjeljivala fondacija "Povelja 77" za najbolje djelo češke i slovačke literature, koje u domovini zarad političkih razloga nije moglo biti publicirano. Kompletna trilogija zapravo je povijest političkog i kulturnog razvoja Slovačke u 20. stoljeću; Tatarka je neautoriziranim dnevničkim zapisima i(li) fragmentarnim bilješkama, otrgnutim iz dubine podsvjesti, (pro)govorio o djetinjstvu, studiju u Pragu, boravku u Parizu, Drugom svjetskom ratu (u kojem je sudjelovao kao antifašist od 1943), o komunističkom prevratu u veljači 1948, "Praškom proljeću" i sovjetskoj intervenciji 1968, tegobnu periodu tzv. normalizacije sedamdesetih godina prošlog stoljeća; zapravo o vremenima u kojima je došlo do sraza svih građanskih vrijednosti u jednom od najrazvijenijih društava (srednje) Europe.

Budući Tatarka nije reagirao na ispruženu ruku suradnje, slovačke su se vlasti svom silinom okomile na njega i njegove malobrojne sljedbenike. Pritisak je bio strahovit; politička policija kontrolirala je gotovo svaki pokret disidenata; otvarala im je poštu, prisluškivala telefone, namještala konfidente (u spomenutoj trilogiji ispisao je maestralne stranice ljubavne romanse koju je doživio s pripadnicom StB, zloglasne političke policije), otpuštala s posla i sl. Njegove su se pristaše postupno osipale; prilagođavali su se komunističkim vlastima i prihvaćali "novu realnost". Na kraju, jedino Tatarka nije pokleknuo; tek su danas Slovaci svjesni koliku je žrtvu podnio za svoj narod. Ali istodobno moramo napomenuti: ni nakon rušenja komunističkog režima Tatarka nije dobio zasluženo priznanje; zapravo, nijedno društvo ne podnosi autentične pravednike jer bude nečistu društvenu savjest, podsjećaju na vrijeme kukavičluka i stida, a to nitko ne voli.

— TATARKI JE BILO JASNO KAKO LOGIKA MOĆI NE RESPEKTIRA NIJANSE; ONAJ TKO POKLEKNE NA TOM NESIGURNOM PUTU NEZADRŽIVO GUBI SEBE I POSTAJE SASTAVNIM DIJELOM JEDNE NELJUDSKE, NEHUMANE POLITIČKE VOLJE. SVJESNO JE IZABRAO ULOGU ANTIJUNAKA —

PROTIV JAZA IZMEĐU ČEŠKE I SLOVAČKE Svojim knjigama, a posebice glasovitom zbirkom eseja *Proti demonom* (*Suprotstavljanje demonima*), svojevrsnom slovačkom "knjigom nad knjigama", Tatarka je ukazivao na nužnost političkog i kulturnog povezivanja Praga i Bratislave, između kojih je uvijek vladalo veliko nepovjerenje, podjednako u komunističkim, kao i disidentskim krugovima. A prevladavanje tog jaza bilo je zapravo početak rušenja monstruozna socijalističkog sustava. Samo je malen dio slovačke inteligencije bio svjestan epohalnosti Tatarkina zahtjeva, svojevrsna "kopernikanskog obrata", kojim je želio "ozdraviti" podjednako slovačko i češko društvo.

Svojom je literaturom maestralno raskrinkavao novodobne komunističke i nacionalne mitove; upozoravao je da se čovjek i njegova misao, sama povijest kao takva, ne mogu bez posljedica i po želji vlastodržaca rastezati na političkoj Prokrustovoj postelji, jer se time samo grade novi labirinti besmisla; još gore: sloboda se proganja u ime slobode, a prostor istinske slobode (p)ostaje samo tam(nic)a. Zahvaljući Tatarki, autentičnu pripadniku malobrojna europskog duhovnog plemstva, Slovačka se padom komunizma mogla lakše, brže i bezbolnije vratiti svojim zaboravljenim i prezrenim srednjoeuropskim korijenima. Tatarka je volio Slovačku, ali, kao istinski kozmopolit, mogao je bez nje; Slovačka danas Tatarku cijeni, ali ga baš i ne voli zbog vlastite nečiste savjesti; međutim, u svakom slučaju, ne može bez njega, jer je tek posredovanjem njegove literature sačuvala autentično ljudsko lice i nacionalno dostojanstvo, a to se naprosto ne može i ne smije ignorirati.

DUNJA KNEBL

NE DAM BEDEMU DA MI UZME ENERGIJU

S ETNOGLAZBENICOM RAZGOVARAMO U POVODU MULTIMEDIJALNE GLAZBENO-SCENSKE PREDSTAVE *Oj, ti tožni človek*, KOJA JE OVE GODINE PONOVNO IZVEDENA U OKVIRU OGULINSKOGA FESTIVALA BAJKE, KAO I U POVODU OBJAVLJIVANJA NOVOGA ALBUMA

SUZANA MARJANIĆ

Dakle, u glazbeno-scenskoj predstavi *Oj, ti tožni človek,* koja je praizvedena u dvorcu Veliki Tabor za vrijeme Tabor film festivala 17. srpnja prošle godine, prvi ste put naše hrvatske balade, dakako, izbor, okupili na jednome mjestu. Naime, osmislili ste predstavu koja se temelji na zaboravljenim ili djelomice zaboravljenim hrvatskim tradicijskim baladama, a pritom ste u predstavu uključili polaznike etnoradionice, koju već godinama održavate preko kluba Močvara, kao i redatelja Marija Kovača, koji Vam je pripomogao da vizualizirate tragičnost tih balada. Međutim što je s Vašom zamisli da se objavi i CD s hrvatskim baladama, naravno u Vašoj obradi, a što ste najavili prije desetak godina, točnije, ako se ne varam, sada već davne 1999?

– Naravno, CD bi bio najbolji medij kako bi svi mogli čuti te balade. Glazbu je potrebno slušati, a ne čitati o njoj. Ponovit ću se: mi u Hrvatskoj i dalje imamo nevjerojatan broj pjesama u knjigama – pjesme koje su etnomuzikolozi zabilježili u obliku nota, ali to su često hrvatske tradicijske pjesme koje nikad nisu snimljene. Naravno da mi je još u planu snimanje i izdavanje albuma na kojem bi bile isključivo balade. Uostalom, imala bih već pripremljena materijala za nekoliko albuma balada. No sad bi bilo najjednostavnije snimiti upravo balade iz predstave *Oj, ti tožni človek* jer su obrađene, izaranžirane: postoji ekipa koja bi ih pjevala i odsvirala, i to sam već isplanirala. Nije mi teško isplanirati, nego je teško osigurati sredstva – stara je to hrvatska "balada". Čak sam smislila najjednostavniju i najjeftiniju varijantu – snimiti sve uživo za vrijeme predstave ili sve odjednom u većem studiju kao da izvodimo predstavu tako da se ne izgubi duh žive izvedbe i prirodnosti. Prošle sam godine tražila za to sredstva u okviru nekoliko natječaja, ali nisu odobrena.

ZATAŠKANO ZNANSTVENO OTKRIĆE

U medijskim se natpisima obično isticalo da iako u tim odabranim baladama sve izgleda bezizlazno, uspjeli ste im ipak udahnuti dašak optimizma i nade te ste na kraju niza tragičnih događaja ponudili svima formulu za mogući *happy end*. Eto, kako ste priložili mogući *happy end* za baladu *Nesreća u rudniku*?

– Iz svakoga mraka postoji izlaz. Na nama je da ga nađemo. Problem je u tome što mi, ljudi, često ne činimo ništa da bi se popravila neka situacija. Čekamo rješenje izvana, da se stvori samo od sebe, kao da je to naše pravo da netko drugi za nas obavlja sve pa da nam potom servira na srebrnom tanjuru. A često su rješenja čak i servirana, ali nam ne odgovaraju pa ih olako kritiziramo i odbacujemo. Vrlo su često posrijedi razlozi komercijalnoga tipa koji upravljaju našim odlukama. I premda su balade u predstavi dio jedne cjeline i nisam dala izlaz iz svake mračne priče, upravo za primjer koji si navela postoji rješenje. Jako je zanimljiva navedena međimurska balada. Govori o nesreći u američkom rudniku. Sudionik predstave, inače arheolog, pronašao je podatke o nesreći koja je vjerojatno posrijedi i koja je opisana u toj pjesmi – dogodila se u 19. stoljeću. Tragična je činjenica da se u ovom sadašnjem naprednom stoljeću i dalje događaju teške rudarske nesreće, a možda nam rudnici uopće ne bi bili potrebni kao izvor energenata kad bismo samo poradili na znanstvenom otkriću "točke nulte energije", o čemu se zna već desetljećima, no svaki je pokušaj provođenja takvih otkrića u djelo onemogućen, s tim da su i tu posrijedi prave "balade" – neki su najrelevantniji ljudi koji su pokušali poraditi na primjeni te gotovo besplatne energije umrli/poginuli/nestali pod misterioznim okolnostima.

Vidite li i mogući happy end ovoj nacionalnoj depresiji te kako etnoscena u Hrvata osjeća recesiju? Osim toga, predviđate li možda baladično-tragičan kraj sadržaja nekih medijskih natpisa koje su nas ove vrlo vruće ljetne sezone dodatno ugrijavale pikantnim i ljutim začinima?

– Happy end je uvijek moguć. Nikad nije bilo na tržištu toliko knjiga i metoda za (samo)pomoć, pri čemu se daju odgovori ne samo za boljitak svakog pojedinca, nego i za cijelo čovječanstvo (npr. Eckhart Tolle: *Moć sadašnjeg trenutka, Nova zemlja*). Daju se odgovori na pitanje kako postići jedino moguće rješenje za "spas čovječanstva" i planeta na kojem živimo, a to je podizanje svijesti ljudi na višu razinu. Možemo odbacivati mnogo toga što se nudi, ali isto tako može se pronaći za svakoga ponešto. To je odgovor i na pitanje o medijskim napisima/natpisima. Kad bi se skoncentrirali na to da nama samima, svakome ponaosob bude ljepše i bolje, ne bi bila tolika potreba da se "kopa" po prljavštini drugih kako bismo se eventualno osjećali bolje. Najveći je problem pomiriti se s tim da nam ne dolaze svi problemi izvana jer tada uvijek tražimo i "krivca" izvana, vanjskog neprijatelja. Opet, s druge strane, premda je sve u nama samima i na nama – i moć da promijenimo svijet i sve što činimo, nije tako jednostavno jer se ni mi ne smijemo osjećati "krivcima". Ako to uspijemo – promijeniti sebe same i svoj unutarnji svijet – promijenit ćemo cijeli svijet.

Ne znam koliko hrvatska etnoscena trpi zbog recesije. Po sebi ne mogu suditi jer moj novi album uskoro izlazi i privid je da je sve u redu. Radi se o tome da nikad nije bilo dovoljno ni mnogo novca vezano za našu djelatnost, pa je normalno da novca "nema".

CAVE, MURDER BALLADS I VINKO ŽGANEC

Odabir ste svojih balada odredili Caveovom kultnom naslovnicom *Murder Ballads*. Može se li govoriti o nekim temeljnim razlikama i sličnostima balada za koje ste se vi odlučili i onih Caveovih?

– Bit ću iskrena, pa ću priznati da sam se tom terminologijom koristila isključivo zato što je upravo zahvaljujući Caveu ona poznata i bliska veliku krugu njegovih obožavatelja, pa svi odmah znaju o čemu se radi. No taj termin poznat je svim (etno)muzikolozima, a možda je za mene, ljubiteljicu tradicijskih pjesama, općenito on tješnje povezan sa starim engleskim/škotskim/irskim/američkim baladama jer sam ih slušala prije više desetljeća kada Cave još nije ni počeo pjevati. Nije samo kod nas takva situacija da mladi (a i "stariji") više znaju o onome što nam dolazi iz drugih zemalja, pogotovo ako se etiketira na engleskom jeziku. Engleski su termini uobičajena stvar u svim područjima života ne samo kod nas, nego u cijelom svijetu. Sličnosti između balada različitog porijekla uvijek postoje, pa makar to bilo samo u osnovnoj definiciji: "Balade su pjesme koje pričaju o tragičnoj sudbini čovjekovoj", kako je to sročio Vinko Žganec.

— NE ZNAM KOLIKO HRVATSKA ETNOSCENA TRPI ZBOG RECESIJE. RADI SE O TOME DA NIKAD NIJE BILO DOVOLJNO NI MNOGO NOVCA VEZANO UZ NAŠU DJELATNOST, PA JE NORMALNO DA NOVCA "NEMA" —

Mario Kovač tako je u opisu projekta *Oj, ti tožni človek* istaknuo kako su u projektu sudjelovali mahom pojedinci bez scenskog, a pogotovo glumačkog ili kazališnog iskustva te ste se zbog toga i odlučili da nećete raditi klasičan scenski prikaz, već da ćete se hrabro osloniti na minimalistički, opisivački aspekt izvedbe kakav se povezuje s tradicijom tzv. plemenitog diletantizma. Kako je tekao rad na predstavi?

– To je doista zanimljiva tema i za mene jer uopće nisam imala nikakav konkretan plan, a kamoli na pameti "glazbeno-scensku multimedijalnu predstavu". Početna je ideja bila da u okviru radionica napravimo nešto zanimljivo i privlačno kako bi ljudi imali želju pogledati i poslušati predstavu utemeljenu na našim tradicijskim pjesmama – tako da se "zaboravljene" pjesme slušaju. Tek nakon prvih razmišljanja shvatila sam da ću glazbu svesti samo na balade koje još nisam uspjela snimiti kao album. Zatim sam pomislila kako bi sve to bilo još zanimljivije ako bude rađeno kao predstava s konkretnim poveznicama, a na kraju je osmišljena priča i cjelina tijekom koje se postavljaju čak i općefilozofska pitanja kao u početnoj pjesmi *Oj, ti, tožni človek, zakaj si na svetu*?, ali se daju i neki odgovori. S polaznicima etnoradionice radila sam tako da smo uvježbali pjevati pjesme, a pojedinci poput Tome Sombolca, Damjana Čakmaka napravili su aranžmane i svirali (gitare, udaraljke), osmislili smo i pojedine uloge. Imali smo čak i rekvizite i kostime, sve u "kućnoj" izvedbi. Vjerojatno ne trebam naglasiti da je i budžet bio "kućni".

"LJUDI, NEMOJTE SE SVAĐATI"

Osim na tome projektu s Marijom Kovačem surađivali ste i u predstavi *Regoč i Kosjenka* iz 2007. U kojim ste još kazališnim projektima sudjelovali, a pritom mislim i na samu uporabu tzv. glazbenoga materijala. Naime, poznato mi je da se nekim Vašim izvedbama Branko Brezovec koristio u predstavi *Cezar*.

– Suradnja s Marijom Kovačem bila je jako dragocjena i razumjeli smo se u svim pitanjima: glazba se temelji na dvanaest tradicijskih narodnih pjesama iz cijele Hrvatske jer je jedna od osnovnih poruka priče pa i predstave: "Ljudi, nemojte se svađati", što se odnosi na pojedince ali i na nas, stanovnike "Lijepe Naše".
Imamo prebogato glazbeno nasljeđe koje može konkurirati bilo kojoj zemlji. Irska je to uspjela pokazati svijetu. Mogli bismo i mi biti svjetska velesila u tradicijskoj glazbi kad se ne bismo svađali, već nastupali s tim kao Hrvatska, a ne kao razjedinjene hrvatske pokrajine. Što se tiče predstave *Cezar*, nažalost, nisam je pogledala. Naime, gospodin Brezovec uopće me nikad nije kontaktirao, pa nisam pojma imala da se koristi nekom mojom glazbom.
Zanimljiv je slučaj bio s predstavom *Budi se lijepa* u Teatru &TD 1994, rađenoj u Francuskoj. Glumci su tamo odnijeli neke snimke, među ostalima moju demo-snimku međimurske pjesme *Vu pšenici bele ruže cveteju*, i ponudili francuskome režiseru. Upravo je ta pjesma odabrana i bila "ideja vodilja" cijele predstave. Moja se glazba zatim još upotrebljavala u nekim plesnim predstavama, među ostalim *Ogledam se* izvedenoj na dječjem festivalu u Šibeniku.

Zaustavimo se svakako i na Vašem albumu *Kite i kitice* iz 2007. s obzirom na to da je pobrao dvije značajne nagrade - *Porin* i *Indexi* (prije *Davorin*) u Sarajevu. Koje ste pjesme obradili na tom albumu i što je publiku najviše, kako obično određujete, pogodilo u žicu?
– Izbor pjesama je kao na ostalima albumima: najveći je dio pjesama iz Međimurja, no ima ih nekoliko iz Dalmacije, Moslavine, Hrvatskog zagorja, Podravine... Taj je album prvi na kojem nisam svirala gitaru. Odlučila sam nešto promijeniti i zamolila Danijela Maoduša, gitarista grupe Afion, da napravi i odsvira gitarske aranžmane. Ostatak ekipe bili su članovi navedene grupe te Sven Pavlović, snimatelj i naš "najbolji lo-fi producent" (prema A. Dragašu), s kojim sam radila i prethodni album *Polje široko, nebo visoko* te glazbu za *Regoča i Kosjenku*. Zvuk je zasigurno bogatiji, suvremeniji, pa možda time i zanimljiviji u odnosu na moje ranije, krajnje minimalističke obrade.

U ovoj godini imali ste čak četiri nominacije za nagradu Porin: dakle, za najbolji božićni album; nadalje, za najbolju pjesmu u kazališnoj predstavi - radi se o pjesmi *Pitam tebe, Maro* iz predstave *Oj, ti tožni človek*, za najbolju folklornu pjesmu (pjesma s božićnog albuma) te za najbolju izvedbu folklorne glazbe. Bez obzira na to što niste osvojili nijedan Porin, te su nominacije doista značajne; čini se da je to ipak čak najveći broj (količinski) nominacija za jednog etnoizvođača/izvođačicu. Kako tumačite činjenicu da Vas Porin ipak preskače?
– Odmah bih rekla da je važno biti nominiran isto toliko kao i osvojiti nagradu Porin (ili bilo koju drugu). Općenito – lijepo je osvojiti neku nagradu, no meni su nagrade i nominacije najvažnije zbog toga što promoviraju to što radim – a to opet znači da će možda više ljudi htjeti slušati stare hrvatske tradicijske pjesme nakon što su osvojile neku nagradu.

PROTIV MENTALNIH BEDEMA

S kojim ste etnolozima, etnomuzikolozima i folkloristima uspjeli ostvariti suradnju i čini li Vam se da su bedemi akademizma ponekad vrlo čvrsto zatvoreni za popularizaciju tradicijske kulture?
– Posebna je suradnja s Grozdanom Marošević. Odmah sam naišla na razumijevanje, sada već davne 1994. kad je bila promocija mojeg prvog albuma *Čuješ, golub, čuješ* i koncert s Lidijom Bajuk u okviru Međunarodne smotre folklora. Nakon toga nas je vezala smotra "Međimurske popevke" u Nedelišću, jedina smotra u Hrvatskoj gdje se izvode isključivo stare tradicijske narodne pjesme s ciljem da se sačuvaju od zaborava.
Što se tiče raznih bedema – nekad su me, moglo bi se čak reći – izbezumljivali. Naučila sam u međuvremenu da to nikamo ne vodi, pa sam sad zadovoljna time što sam postigla nakon svojevrsna "autotreninga": bedeme zaobilazim ili ignoriram, pa nalazim svoje puteve; ne dozvoljavam da mi oni oduzimaju energiju potrebnu za ono što volim jer se uvijek, baš uvijek može naći alternativno rješenje. Ono je uvijek u nama, samo ne smijemo dozvoliti da nas u spoznaji obeshrabre neki "bedemi".

Na svojoj web-stranici kao najveći uspjeh ističete činjenicu da londonsko izdanje *World Music The Rough Guide (Volume I)* iz 1999. preporučuje upravo Vaš album *Iz globline srca* za upoznavanje s etnoglazbom Hrvatske. Koliko Vam je navedeno priznanje pripomoglo u našim administrativnim dodjeljivanjima pripomoći u realizaciji pojedinih projekata?
– Ne bih znala reći koliko je pomoglo. Osobno nisam nikad dobila pripomoć na svoje ime za realizaciju pojedinih projekata. Ne bih mogla reći da pomoći nije bilo, no obično su to bila sredstva upućena ustanovama preko kojih sam radila etnoradionice, na primjer.
Puno više je preporuka tako meritornog izdanja značila meni samoj – kad je tekst o meni izašao u tom vodiču kroz svjetsku etnoglazbu, znala sam da sam na pravome putu. To je bilo izuzetno važno prvih godina kad ni meni samoj nije bilo sasvim jasno što radim; nisam ni sama još znala odgovore na mnoga pitanja koja su mi postavljana.

Ne čini li se da je ipak *world music*, etnoglazba nakon vrlo burnih devedesetih u našoj sredini, sada ipak nekako zastala na svega nekoliko imena među kojim ste svakako Vi (odnosno, obično ste Vi, Tamara Obrovac i Lidija Bajuk istaknuti na prvom mjestu), Legen - odnosno danas Kries, zatim - Afion… Ne znam, možda griješim, ali npr. kada gledamo demo bendove u Briljanteenu, gotovo je nemoguće vidjeti neki mladi bend koji će demonstrirati ono što se zove *world music* ili pak etnoglazba.
– Kad se o nekome često može pročitati ili čuti na radiju ili ga vidjeti na ekranu – on je "popularan". Svi mi navedeni ne radimo ništa manje nego devedesetih, ali nismo više zanimljivi medijima. Najveći uspjeh ikad zabilježio je Kries prošle godine dospjevši na naslovnicu londonskog časopisa *fRoots* uz dugačak intervju i dojmljive fotografije u samom broju. Ranije je te godine u tom istom časopisu (*fRoots*) izašla fenomenalna recenzija njihova drugog albuma *KOCIJANI*, promoviranog u Londonu. Kries kao neupitno naša najbolja etnogrupa koja se koristi čitavim nizom hrvatskih autohtonih instrumenata uz vrhunsku izvedbu nije ove godine ušla čak ni u nominacije za nagradu Porin. Možda to još više govori o neupućenosti čak i onih koji su u glazbenim vodama i ukazuje na stvarno stanje stvari na hrvatskoj etnosceni. Unatoč tomu nisam nimalo malodušna što se tiče budućnosti i mladih. Afion sjajno kotira i puni klubove (uvrstili su na svoje albume dosta pjesama koje je Lidija, solistica, dobila na mojim radionicama). Sljedeća generacija etnoradioničara sudjelovala je u snimanju glazbe za predstavu *Regoč i Kosjenka*, zatim u predstavi *Oj ti tožni človek*. Među njima je i Nikolina Romić Nina, mlada zagrebačka kantautorica kojoj uskoro izlazi album prvijenac na kojem će biti i predivna Ninina obrada vrlo poznate i često obrađivane međimurske narodne *Zvira voda*, s kojom je na moj nagovor ove godine dospjela na već spomenute "Međimurske popevke". Nina je uvrstila u svoj repertoar i neke druge pjesme iz etnobaštine, a ona ima vrlo širok krug fanova među mladima. Najzanimljivija nova grupa koja se koristi etnonasljeđem jest grupa S.o.M., koja svira etno-doom, pravac vrlo privlačan mladima. Frontmen grupe Tomo Sombolac bio je na mojim radionicama istovremeno kad i Nina. I prije je počeo obrađivati međimurske pjesme u okviru svoje grupe i kao samostalni projekt pod svojim imenom. Zatim smo zajednički uz sudjelovanje vrsna S.o.M.-ova gitariste Damjana Čakmaka snimili kod Tome Sombolca u njegovu kućnom studiju album *Dođe Božić, oj koledo!*, koji je zaradio tri nominacije za nagradu Porin. Sada koncem mjeseca ponovno počinju etnoradionice i dolazi nova grupa mladih...

— IMAMO PREBOGATO GLAZBENO NASLJEĐE KOJE MOŽE KONKURIRATI BILO KOJOJ ZEMLJI. IRSKA JE TO USPJELA POKAZATI SVIJETU. MOGLI BISMO I MI BITI SVJETSKA VELESILA U TRADICIJSKOJ GLAZBI KAD SE NE BISMO SVAĐALI, VEĆ NASTUPALI S TIM KAO HRVATSKA, A NE KAO RAZJEDINJENE HRVATSKE POKRAJINE —

ETNORADIONICE U MOČVARI

Spomenuli ste etnoradionice u Močvari koje bi ponovno trebale krenuti ove jeseni. Pripremate li neke promjene u radu i u kojem ćete obliku nastaviti rad sa "starom" ekipom?
– Sa "starom" ekipom radioničara uobičajena su povremena druženja neobavezna karaktera. To što se priprema preko Močvare – radionice su za nove polaznike koji će dolaziti tri mjeseca i proći "obavezni" program. Sve se odvija kod mene doma: pjevamo, sviramo ili se samo družimo, s tim da je bitno širenje horizonata, a osnovna je tema etno/*world music*/folklorna baština. Tijekom rujna su prijave, a počinjemo tromjesečni rad koncem ovog mjeseca. Još ima mjesta, pa su moguće prijave na adresi kluba Močvara: www.mochvara.hr.

Trenutno dovršavate deseti album, na kojemu Danijel Maoduš radi aranžmane za gitaru, koju i svira, tako da Vi kao i na albumu *Kite i kitice* ponovno samo pjevate. Koje ćete pjesme uključiti u taj novi album?
– Još nekoliko dana i album je potpuno gotov. Pjesme su inače iz gotovo svih krajeva Hrvatske, a najviše ih ima, kao i obično, iz Međimurja; iz raznih zbirki – one koje još nisam obradila. Među pjesmama je na albumu i tužna slavonska *Po nebu su zvijezde sjale*, ali i pjesma *Faculet* s Hvara, koju sam tamo naučila prije više desetljeća.

ZAŠTO SAM POSTALA JAVNA PJEVAČICA S 47 GODINA...

Osim toga, poznato je da srijedom već tradicionalno priređujete etnovečeri u Titušu u Mesničkoj ulici u Zagrebu, gdje namjernike i prolaznike oduševljavate interpretacijom pjesama iz pohabanih kajdanki raznih zemalja pa tako izvodite pjesme u rasponu od hrvatskoga etna do američkoga folka i ruskih romskih pjesama. Mogu li se te večeri promatrati kao fragmenti Vaše monodrame *Zašto sam postala javna pjevačica s 47 godina ili strah od kloniranja?*
– U pitanju je sadržan i odgovor! Naravno, uz pjesme često pripovijedam, pa je to dakako slično formi navedene monodrame. I dalje "monodramim" kad god stignem pričajući o zanimljivostima ili o stvarima koje me tište. Također ponekad su u Titušu "radioničari" pa zapjevamo zajedno.

U spomenutoj monodrami ističite da ste davne 1968. sudjelovali u predstavi Mire Međimorca Vietrock, gdje ste puno toga naučili o stvarima koje se događaju iza pozornice i odlučili sljedeće: "Ja sam riješila kao jedna prosječna ženska osoba, ja ću biti dobra žena, majka, domaćica, a pjevat ću onda kad ja budem htjela za svoje prijatelje ono što ja volim. Dakle, riješila sam da pjesma ostane ljubav i nisam dalje pjevala javno." Eto, podsjetite nas ukratko kako je izgledala navedena predstava s obzirom na nedavnu obljetnicu šezdesetiosme.
– Da, to je bilo veoma zanimljivo iskustvo i zanimljivo vrijeme. Predstava je bila nešto poput mjuzikla *Kosa* i slične tematike – protest protiv rata u Vijetnamu. Cilj je bio "prodrmati" ljude i pokazati kako ne bismo trebali biti ravnodušni prema stradanjima drugih samo zato što su tamo negdje jako daleko. Bili smo s tom predstavom na više europskih festivala. Poseban je doživljaj bio nastup u starom kazalištu u Parmi. U toj sam predstavi pjevala songove (uglavnom protestne) prateći se na gitari. Upravo sam tada dosta toga shvatila pa i da ne želim karijeru pjevačice kojoj će se postavljati uvjeti vezani uz to što će i kako pjevati. Zanimljivo je da sam puno godina kasnije ipak "propjevala" i da sada radim upravo onako kako želim i osjećam i to mi polazi za rukom. Svakako je posrijedi i to što su narodne pjesme za mene tako velika i snažna inspiracija koja mi daje potrebnu energiju za savladavanje usputnih poteškoća.

I na kraju: ima li štogod autobiografskog u odabiru naslova Vašeg CD-a *Da sam barem guska* (2002.)?
– Odgovora ima više; jedan je sadržan u stihu stare američke narodne pjesme s tog albuma *Over There*: "Da sam barem guska; guske žive i umiru u miru". Takve mi misli dođu kad se nađem u žiži potpuno nepotrebnih problema. Zatim, mi smo ljudi toliko bahati da olako etiketiramo sve oko sebe pa smo nekad plemenite i čak svete ptice guske u novije vrijeme okarakterizirali kao glupe. Pri tome je zapravo naša pamet upitna jer nismo čak ni dosljedni u tom svojem etiketiranju. Ono je isto tako promjenjivo kod nas kao i (ženska) moda. A i naslov sljedećeg albuma *Spevala mi papiga* govori o meni samoj, mojem stavu. U istoimenoj pjesmi "papiga" ne želi poći s mladim "junakom" *u visoke grade* i kod njega pjevati, nego kaže: "rajši si bom letela u zelene gore, tam si bodem spevala sakojačke pesme". Izbor je, dakle – priroda, sloboda.

NESTAŠNE PREPELICE

SLUŠAJUĆI DIRIGENTA KAKO SVOJ POSJET DUBROVNIKU I IZVOĐENJE BEETHOVENOVE SIMFONIJE OBRAZLAŽE SVOJIM SJEĆANJEM NA PRILOG KOJI JE DAO "VRIŠTANJU" MEĐUNARODNE JAVNOSTI NAD RATOM OPSAĐENOM SUDBINOM GRADA, NIJE SE DALO OTETI MISLI O NAIVNOM IDEALU SUPREMACIJE VISOKE KULTURE NAD BARBARSKOM

MERSID RAMIČEVIĆ

Uz nekoliko koncerata iz programa ovogodišnjih Dubrovačkih ljetnih igara

— IAKO ĆE ZAGREBAČKI SOLISTI KVALITATIVNO OSCILIRATI U IZVOĐAČKOM SMISLU ZADNJIH PETNAESTAK GODINA, OVOGA PUTA PONIJEĆE SA SOBOM ZNATNO SIGURNIJI, TVRĐI I SINHRONIJI IZRAZ —

Nedavnim koncertom milenijski euforične *Filharmonije nacija* dovršene su šezdesete Dubrovačke ljetne igre. Orkestar vođen od strane njemačkoga pijaniste i dirigenta Justusa Frantza, "njegovom" ujediniteljskom idejom čovječanstva i diplomatskim iskustvom pri UN-u, uz Akademski zbor Ivan Goran Kovačić, izvešće *Fantaziju za klavir, hor i orkestar u c-molu*, op. 80i čuvenu *Devetu simfoniju u d-molu za soliste, hor i orkestar*, op. 125. Djela, u vlasništvu neponovljivoga, tragičarski romantična sina klasicizma, Ludwiga van Beethovena, te savremenoga svijeta koji nije imun na tragedije antičkih razmjera, no niti kadar na suočenje sa njima bilo u onom ekstatičnom arhejevanđeoskom smislu ili starogrčkom, mitskim klasicizmom ovaploćenom poimanju stvarnosti, do kojih je Beethoven jednako držao.

DUBROVAČKI RAFINMAN No, slušajući dirigenta kako svoj posjet Dubrovniku i izvođenje Beethovenove simfonije obrazlaže svojim sjećanjem na prilog koji je dao "vrištanju" međunarodne javnosti nad ratom opsađenom sudbinom grada, nije se dalo oteti misli o naivnom idealu supremacije visoke kulture nad barbarskom. Tu pamet staje tek za onaj Kavafijev pjesnički momenat, koji barbare doživljava kao sretnu vijest kojom se hrani evropska politička povijest. Sve ostalo prepuštamo Georgeu Steineru koji je rekao: "Proveo sam cijeli svoj život pokušavajući shvatiti zašto visoka kultura nije mogla nadvladati barbarstvo."

Nadalje, kada smo već stali kod velikih ideja, trebali bismo misliti o "malim, običnim ljudima", kako već razdragano fraziraju ovdašnji filmski pregaoci. Jedan takav oživio je potkraj jula na Ljetnim igrama. Riječ je o naturalizovanom Dubrovčaninu poljskoga porijekla, pokojnom Ludomiru Michalu Rogowskome, koji je polovicu svoga stvaralačkoga vijeka proveo u samostanu Svetoga Jakova. Iako, široj javnosti, obično, pažnju plijene imena nacionalnih *klasika*, protežiranih pseudokulturnim potrebama čaršije, program što ga je izveo Simfonijski orkestar HRT-a potkraj jula, pod ravnanjem maestra Mledena Tarbuka, imao je par značajki. Bila su zastupljena djela dubrovačkoga rafinmana i dubrovačkih kompozitora, Luke Sorkočevića, već pomenutoga Rogowskoga, ali i Borisa Papandopula. Iako bi se Sorkočevićevoj *Predigri* **(***Osmoj simfoniji***)** *u G-duru* i Papandopulovim *Lapadskim sonetima za bariton i gudače* imalo u kompozicionom smislu prigovarati, ipak odustajemo zarad iznenađujuće dobre instrumentacije Rogowskoga, koja je bila upečatljiva u četvrtome stavu njegovih *Dubrovačkih impresija*. U drugome dijelu ovoga koncerta čućemo uz pregnatno vođenje orkestra od strane maestra Tarbuka vrlo dobro izvođenje, sa baroknom artikulacijom, *Serenade za puhače, violončelo i kontrabas u d-molu*, op. 44 Antonína Dvořáka.

POVODLJIVOST ZA VLASTITOM GESTOM Tih će se dana u Dubrovniku oglasiti i Zagrebački solisti, pod trenutačnim vođenjem koncert majstora Minhenske filharmonije Sretena Krstića, rođenoga Beograđanina, te uz Kanađanina Davida Eggerta, prošlogodišnjega laureata Međunarodnoga violončelističkoga natjecanja Antonio Janigro u Zagrebu. Prvi od njihova dva koncerta bio je omeđen Mozartovim *Divertimentom u D-duru* i *Divertimentom za gudače* Bele Bartóka. Sredinom koncerta, predstaviće se spomenuti Eggert, otsviravši *Drugi koncert za violončelo i orkestar u D-duru* Franza Josepha Haydna. Iako će Zagrebački solisti kvalitativno oscilirati u izvođačkom smislu zadnjih petnaestak godina, ovoga puta ponijeće sa sobom znatno sigurniji, tvrđi i sinhroniji izraz. Mada, tvrdost, odnosno sabijenost izvođenja, kada su u pitanju Mozart, pa i Haydn, nije nešto čime bi ovu dvojicu kompozitora trebalo predstavljati. Klasični stil (pa taman i u praktikovanju divertimenta) bi bio najprije stil koji ne polaže na svoj *spiritus movens* tempičkim ili agogičkim varijablama, već prije plastičnom stalnošću ritmičkoga pulsa iz koje iskrsava toplina nekog kiparskog reljefa, naprimjer. Nadalje, i u Hegelovim je *Predavanjima o estetici* muzika "uspostavljena" razumijevanjem skulpture kao "oblikovanja prema vani", u kojem slučaju je supstancijalna drugost muzička "zvučeća unutrašnjost" što posmatra "sebe u sâmoj sebi". U tom smislu i izvođenje Eggertovo, osim izvjesne tehničke spretnosti, neće vrhunariti muzikalnošću, već prije solidnošću intepretacije, a na momente i povodljivošću za vlastitom gudačkom gestom, romantičarskim štrihiranjem pripadajućih nota.

Možda da je tek Bela Bartók (majstor za umjetničku objektivizaciju folklora), posebno drugi stav, *Molto adagio*, donio pune i stilski opravdive poteze solističkih gudala. Proishodi da bi se, vjerovatno, Eggert i Zagrebački solisti u potpunosti našli u repertoaru neoklasičara, ekspresionista, kakav je Sergej Prokofjev. Onih, koji su prebrodili krizu ili nedostatak tradicije u modernosti. Samo, što bi se to sada imalo uzeti kroz performativ kao instancu kreacije. Do tad, posluženici u atriju Kneževu Dvoru u svakom slučaju prodisali su zrakom natopljenim gudačkom formentnošću.

IMPRESIONISTIČKI POMAMNI AKORDI I pored svih prethodno pobrojanih koncerata, nominalno umjetničke muzike, vrijedi prikaza i koncert, jedan od onih u VIP programu, klavirsko-gitarskoga dua Jacky Terrasson i Philip Catherine. Tih sat i pol njihove svirke u Kneževu dvoru bilo je jazzerski plemenito i na momente kiptavo, blueserski umoljivo i sve prilično standardno. No, kako ne bi sve bilo vanredno klasično i sigurno brinuo se Jacky, invenirajući smjelo i uobličavajući uvijek iznova kompozicijske tokove. Sve to, svojom promjenjivom bojom gitare pratio je, ali i uslovljavao te komentarisao Catherine. Nije sigurno šta je uhu bilo upadljivije – njegove inteligentne solo dionice ili impresionistički pomamni akordi.

I dok se je Jackijeva klavijatura pod potiskom pedala njihala lijevo-desno, publika je zorno u već kasnoj večeri blagim osmijesima potvrđivala njihovo muziciranje, pa tek između stvari glasno pozdravljala dvojicu svojih, očigledno, miljenika. K tome još, svi ostali detalji mogli bi se redati po prozodičnoj slici ono malo Kišovih pjesama, naprimjer. Tek, što namjesto "raštimovanoga klavira", "opatice na biciklu", "svjetala velegrada" i "trube koja telali...", ono par ptića je teturalo vrhovima fasade, rezonirajući povremenim treptajima krila zvon što se s podija uspinjao ka vrhu. Nadalje, u nekom filmski uvrnutom kružećem i vontrierovskom kadru redala su se lica posvećenika jazza visoko na galerijama, prizor sa stepeništa na krilu majke usnule dječice, pa opet nestašnih prepelica.

I dok je srednji motiv triptiha *Velegrad* Otta Dixa odavao nestvarnu plesačku lagodnost nove kulture jazza, među prostitutkama i bogaljima, dvadesetih godina prošloga stoljeća, slušateljska intima kneževa atrija sugerisala je ponajprije poetiku koju od nemilosti komercijalizaije čuvaju i zidine dubrovačkoga grada. A Terrasson, Amerikanac po majci, Francuz po ocu, sasvim sigurno zna za razmeđa staroga i novoga svijeta, pa otuda i njegova muzika je poput katalizatora za ispolirani standard. Biće zanimljivo i njegovo kaloričnо lupkanje po tijelu klavira, kojim će, pak, sad on ritmizirati zarad Catherinea, a što će davati razloga i za neko novo *Stvaranje svijeta* po Dariusu Milhaudu, gdje će ideje perkusivnosti, ragtimea, iz kojega će ishoditi i jazz kakvoga poznajemo od tad, te klavira kao centralnoga mjesta svega toga davati novi izraz.

POSMRTNA MASKA OSNOVNE MISLI

POTVRĐUJUĆI TEK DOBRU "AKUSTIČNU PREDSTAVU" HRAMA, "POSUĐENOGA" ZA OVU KONCERTNU PRILIKU, UZ TEK ZAČETI INTERPRETATIVNI BILANS SOLISTA I ANSAMBLA, PUBLIKA JE SKORO POPUNJAVALA I SPOREDNE BRODOVE CRKVE, NASTOJEĆI SVJEDOČITI ARISTOTELIJANSKOME "PROČIŠĆAVANJU STRASTI I AFEKATA"

MERSID RAMIČEVIĆ

Izbor iz glazbenog programa Don Brankovih dana muzike u Kotoru

Posljednjih godina, grad Kotor festivalom Kotor Art nastoji ukazati oreol vlastite kulturne dostatnosti. Iako, prvotno, pod ovim nomenom se podrazumijevao muzički festival koji se danas, pak, rado zove Don Brankovim danima muzike, vremenom su u njegovo okrilje ušli i drugi događaji, tojest, sajmovi kulture i umjetnosti mode, pozorišta te umjetnosti najmlađih. Kako je muzički segment manifestacije razuđen na skoro mjesec dana, potpisniku ovih redaka u pet dana boravka u Boki dopalo je upratiti tek dva koncerta, od kojih bi prvi mogao zanimati hrvatsku kulturnu javnost. U večeri sa srijede na četvrtak, 5. na 6. avgust, osmi po redu kotorski Don Brankovi dani muzike, odnosno, velebni Bogorodičin hram u Prčnju, udomili su mastera barokne muzike, te dobra oca i "lošega" sina klasicizma.

Dakle, Bacha, Haydna i Beethovena. Uz festivalski ansambl, kojega će za ovu priliku voditi zagrebački dirigent mlađe generacije Tomislav Fačini, nastupiće još italijanski violinista Franco Mezzena i, namjesto najavljene Gordane Josifove-Nedelkovske, Vladimir Puškaš na oboi u izvođenju Bachova *Koncerta za obou, violinu i gudački orkestar u d-molu*.

PONOVNO ISPISIVANJE KLASICIZMA O dvjestotu godišnjicu smrti Josepha Haydna priređeno je izvođenje njegova *Koncerta za hornu i orkestar br. 1 u D-duru*, uz sudjelovanje poljskoga horniste Dariusza Mikulskoga. No, čini se da muzički najzanimljiviji komad ostaće, za kraj, Beethovenov čudesni *Gudački kvartet u f-molu*, op. 95, ovoga puta transkribiran za gudački ansambl. Djelo o kojemu je riječ spada u red Beethovenovih izvanrednih ostvarenja, te umjetnički najdojmljivijih primjera te literature. Ne zato što bi se ovaj kvartet "nametao" temperamentom ili pak sugestivnošću vlastita izraza, već filigranski izvedenim karakterom. "Naglasak na (muzičkim) intervalima...", kako bi rekao hamburški muzički pisac i kompozitor Johann Mathesonn, za ušne nervčike jeste značajan u ovome slučaju poput ponovnoga ispisivanja klasicizma.

U ovakvome četvorostavačnom "uratku" teško bi bilo favorizovati ma koji dio, tek možda napomenuti da impulzivnost i lijevajući tok djela potiču "ciklus" kao formu sa historijskim smislom i opravdanošću postojanja. Potvrđujući tek dobru "akustičnu predstavu" hrama, "posuđenoga" za ovu koncertnu priliku, uz tek začeti interpretativni bilans solista i ansambla, publika je skoro popunjavala i sporedne brodove crkve, nastojeći svjedočiti aristotelijanskome "pročišćavanju strasti i afekata". Oslonjeni još i na Boku, tojest blagonaklona *usta*, mogli smo misliti kako je "...estetičko uživanje u bîti jedno i isto, bilo ono izazvano nekim umjetničkim djelom ili kroza zor prirode i života", što bi kazao Schopenhauer. No, usljed nategnutosti i umuljenosti izvedbe, smisao je prije trebalo tražiti između *Dvije kapele limene muzike* iz Benjaminova *Berlinskoga djetinjstva*, nego li se oslanjati na orguljski zvon crkve. I, šta tražiti od slušaoca, a da ne sustignemo dalje Benjamina u njegovome saznanju "o čitaocu", kojemu poručuje: "Nemam ništa da kažem – jedino da pokažem." Preostaje, uvijek, polje asocijacija zagubljenih u cjelini, "posmrtnoj maski osnovne misli", dodao bi Benjamin.

Nadalje, ovo je godina u kojoj slavimo i dvjestotu godišnjicu rođenja jednoga drugoga Hamburžanina, Felixa Mendelssohna-Bartholdya, koji će "nastaviti" tamo gdje Haydn staje. Time se jednim od svojih programa pozabavio i festival Don Brankovih dana muzike, a, osim toga, spomena radi, gostovali su i treća generacije violine iz familije Oistrakh, zvijezda pijanističkoga podija Ivo Pogorelić, te Turkinja Gulsin Onay, "dama za klavirom", kako već bi osloviljena u programskoj brošuri Kotorarta.

MESSIAENOVA "ONTO(TEO)LOGIJA" Nakon ovih prčanjskih dvojbi, dva dana poslije, u Crkvi Svetoga Duha u Kotoru, tamošnjoj koncertnoj sali, nastupili su klarinetista Aleksandar Tasić i gitarista Zoran Krajišnik. Program koncerta bio je sačinjen od kompozicija za solo klarinet (*Bezdan ptica* Oliviera Messiaena), odnosno gitaru (*Katedrala* Agustina Barriosa), te od kompozicija prilagođenih za ovaj duo, ili pisanih, pa izvođenih po sasvim drugačijem instrumentalnom osnovu, a kakva su primjerice Gershwinova *Tri preludija*.

Kako već priliči "spomenu" na humanistu i svećenika Don Branka Sbutegu, po kojemu kotorski Dani muzike i nose ime, koncert je otvoren navedenom kompozicijom Messiaena, čijih smo sto godina rođenja slavili zadnjega decembra i čija muzička "onto(teo)logija" se pozivala na isti onaj sakralni ambijent kojem je Don Branko služio. Uz Barriosovu *Katedralu*, te *Sonatu za violončelo i gitaru* Radamesa Gnattalija, koncert će, preko općepopularnih Gershwinovih preludija, dospijeti i do dva stavka iz *Historije tanga* Astora Piazzole, i to *Bordela 1900* i *Cafea 1930*. Nakon posljednjih komada, za bis uslijediće *Libertango* istoga autora, doduše, u nešto suzdržanijoj i deliciranijoj interpretaciji, negoli to zna biti slučaj. Uzme li se u obzir kako koncert funkcioniše bez pauze, dalo se postaviti pitanje o cjelishodnosti ovakvih repertoarskih rješenja, te, zašto ne reći, ako je već tamo gdje jest, o karnevalizaciji programa...

OPERA NE MORA BITI SKUPA

ČLANOVIMA RIJEČKOG ZBORA SCHOLA CANTORUM SVOJOM SU SCENSKOM RAZIGRANOŠĆU, I TO NE SAMO U PLESNIM BROJEVIMA, DALI PRESUDAN DOPRINOS ČITAVOJ PREDSTAVI, MOŽDA ČAK I VIŠE NEGO SVOJIM PJEVANJEM

TRPIMIR MATASOVIĆ

Henry Purcell, *Vilinska kraljica*, Teatro Fenice, Rijeka, 1. rujna 2009.

Uvriježena je predrasuda da je opera skupa umjetnička forma. To, pak, znači da se pretpostavlja kako joj je mjesto samo u velikim, po mogućnosti nacionalnim kazalištima, koja jedina imaju dovoljno sredstava poigrati se, ako već ne nužno i zaigrati se tom igračkom. Ta je pretpostavka, naravno, netočna, jer se, paradoksalno, u sredinama puno bogatijim od naše već odavno pojavila tradicija postavljanja komornih opera, pripremljenih uz mala sredstva. No, izuzevši povremene produkcije Muzičke akademije i glazbeno-scenske izvede varaždinske Međunarodne škole barokne glazbe i plesa *Aestas Musica*, takve tradicije kod nas nema. Situacija je još bizarnija uzmemo li u obzir da bi se, zapravo, u svim većim hrvatskim gradovima moglo naći i izvođača i prikladnih kazališnih prostora za slične produkcije.

ZAOKRUŽIVANJE DRAMATURŠKE NEKONZISTENTNOSTI U tom smislu, postavljanje *Vilinske kraljice* Henryja Purcella na otvorenju Festivala komorne glazbe u Rijeci treba pozdraviti već i kao smionu, ali i smislenu inicijativu, koja bi imala opravdanja čak i da su joj umjetnički dosezi bili skromni. Naravno, na ovu predstavu nije primjereno, a ni potrebno primjenjivati kriterije koji se koriste za produkcije opera u nacionalnim kazalištima. Ona je, naime, nastala s minimalnim proračunom, gotovo bez scenografije, s improviziranim kostimima, amaterskim zborom i jednom debitanticom u opernoj režiji. Upravo zbog toga, primarne vrijednosti riječke *Vilinske kraljice* nisu niti odlična svirka ansambla Collegium Musicum Fluminense pod vodstvom Davida Stefanuttija, niti uglavnom korektan doprinos vokalnih solista, među kojima se osobito istakla mezzosopranistica Diana Haller. Naprotiv, kvalitetu treba najprije prepoznati u onim segmentima u kojima je se nije nužno očekivalo.

Najveće zasluge u tome pripadaju sopranistici Ingrid Haller, koja se, očito nadahnuta i vlastitim ranijim iskustvom na varaždinskoj školi *Aestas musica*, latila režije predstave. Najriskantniji je pritom bio njen zahvat u dramaturgiju. Naime, osim što je, zbog nedovoljnog broja vokalnih solista i izostanka plesnog ansambla, djelo trebalo bitno skratiti, već je i u startu postojao problem dramaturške nekonzistentnosti predloška. Jer, *Vilinska kraljica* nije tradicionalna opera, nego, zapravo, niz međusobno uglavnom nepovezanih glazbenih intermedija za jednu slobodnu obradu Shakespeareovog *Sna ivanjske noći*. U tom kraćenju na kraju su izostavljeni i neki zaista antologijski brojevi, poput dueta Coridona i Mopse, ali je, s druge strane, ispričana više-manje zaokružena bajkovita priča, koja počinje *Prizorom s pijanim pjesnikom*, te se, učinkovitom scenskom intervencijom, tom prizoru simbolički vraća na koncu izvedbe.

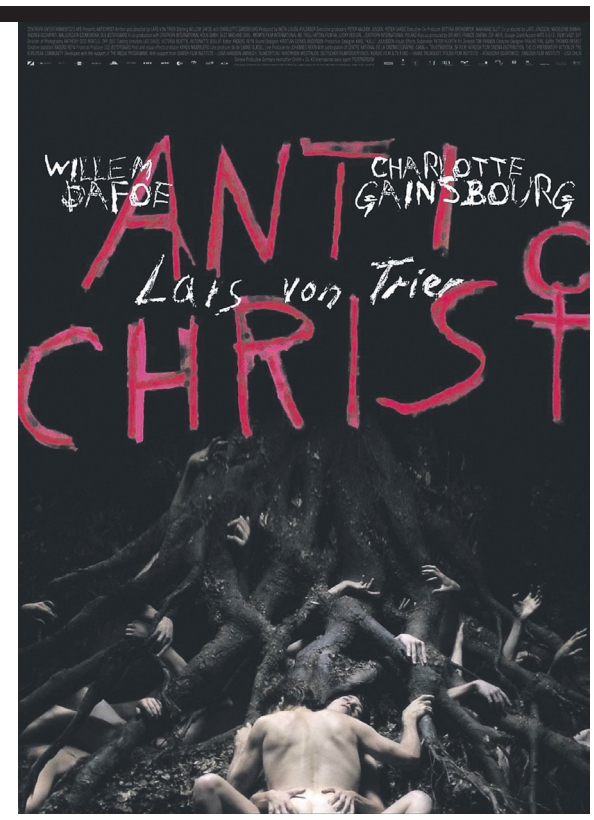
VIŠE OD RAZBIBRIGE Jednako je učinkovito riješen i problem plesnih brojeva. Neke od njih se, zbog glazbenih kvaliteta, jednostavno nije smjelo preskočiti, pa je, u izostanku plesnog ansambla, Ingrid Haller posegnula za članovima riječkog zbora Schola Cantorum. Oni su svojom scenskom razigranošću, i to ne samo u plesnim brojevima, dali presudan doprinos čitavoj predstavi, možda čak i više nego svojim pjevanjem.

Naposljetku, ova je produkcija imala i još jednu simboličku kvalitetu. Naime, postavljena je u riječkom Teatro Fenice, odličnom kazališnom prostoru koji je, nažalost, još uvijek nedovoljno iskorišten, a ima odličan potencijal upravo za manje glazbeno-scenske produkcije. Stoga i u tom pogledu, ali i u svakom drugom, ova *Vilinska kraljica* nije tek zanimljiva jednokratna razbibriga za početak jednoga festivala. Naprotiv, ona je i dobar putokaz svima koji ipak ne vjeruju u tezu da je opera ostvariva samo u izdašno proračunski financiranim javnim kazalištima.

TRIEROV FRONTALNI NAPAD NA FILMSKI *jouissance*

NAJNOVIJI FILM LARSA VON TRIERA UKLAPA SE U NJEGOVU AUTORSKU POETIKU I PREMDA MU SVE KRITIKE NISU NAKLONJENE, *Antikrist* JE IPAK ZASLUŽIO POHVALE

ALEKSANDAR BEČANOVIĆ



Antikrist, Lars Von Trier, 2009.

U čemu se sastoji šokantna snaga novog filma Larsa von Triera *Antikrist*? Zašto je baš von Trier režiser od koga se, u današnjoj prilično pasivnoj svjetskoj kinematografiji, očekuje da bude kontroverzan, da pomjera nove granice, da tematizuje ono što će neminovno narušiti klimavi liberalni društveni konsenzus, ono što će probiti barijere podrazumijevanog ukusa, ideološkog, političkog i, nadasve, estetskog? Je li von Trier ona posljednja preostala intelektualna figura u svijetu filma koja je u stanju da se – sa svom ozbiljnošću, što dakako znači i inkorporiranje ogromnih količina crnog humora i ciničke dekonstrukcije – suoči sa determinišućim egzistencijalnim problemima, shvatili ih u modernističkom ili postmodernističkom horizontu? Režiser koji se ne ustručava da se – ma koliko teren bio sklizak, ma koliko postojala opasnost da vas proglase za prepotentnog "profetu", preambicioznog diletanta ili prosto nesuzdržanog ego-manijaka – uhvati u direktni i depresivni koštac sa razarajućim anksioznostima Zapadnog čovjeka? U skladu sa navedenim pitanjima, *Antikrist* bi se mogao uzeti kao von Trierov meta-poetički film, kao ostvarenje koje "eksplicira" neke od režiserovih stilističkih i semantičkih preokupacija, kao djelo koje je bilo nužno u ovoj fazi autorovog razmišljanja. Otud, iako nema formalnu perfekciju poput *Lomeći valove (Breaking the Waves*, 1996) i *Dogvillea* (2003), *Antikrist* zauzima suštinski važno, možda i presudno mjesto u razvoju režiserove vizije, budući da radikalizuje samu osnovu von Trierove estetike, način na koji on razumijeva filmski jezik i što se sa njim može postići, dijegetički i vandijegetički. Da bismo ukazali na kompleksnost te postavke, obratićemo pažnju samo na četiri dimenzije filma.

***ANTIKRIST* KAO HOROR FILM** *Antikrist* je nastao iz von Trierove "neobavezne" i vjerovatno ludističke želje da napravi horor film. S obzirom na produkcijsku istoriju gdje je režiser pristupio snimanju *Antikrista* kao nekoj vrsti terapije, horor intonacija je već mogla biti dobijena kada se cijeli proces, umjesto lagodnog "žanrovskog" eskapizma, sagledao kao konfrontacija sa ličnim traumatičkim čvorovima, manjkom koji potresa cijelo biće. Ovdje kao da je dramatizovana sama psihoanalitičarska metoda koja se – umjesto izliječenja – pretvorila upravo u noćnu moru: pokušaj da se nereprezentabilna moć internalizovanog bola spasonosno eksternalizuje i tako principijelno dislocira završava neuspjehom, i *Antikrist* je, otud, eksplikacija i formalizacija tog neuspjeha. Ta metoda istovremeno uvodi u film rodnu problematiku u njenom pojačanom (ili krajnje stereotipnom) obliku: sukob racionalne muške riječi terapeuta i haotične ženske emocionalnosti pacijentice, kao konfrontiranih modusa doživljavanja i shvatanja realnosti, odnosno Realnog (koje se po pravilu manifestuje u vidu gubitka). On (Willem Dafoe) nastoji da pomogne njoj (Charlotte Gainsbourg) kako bi izašla na kraj sa gubitkom njihovog djeteta, koje je u prologu *Antikrista* palo kroz prozor dok su njih dvoje imali strasni seks, ali njegove strategije su očigledno nedostatne i deplasirane. Razlog se nalazi u identifikovanju žene sa prirodom, što von Trier dva puta u toku filma potencira metonimijskim pretapanjima sa Gainsbourg na naturalnu ikonografiju: u njenoj bolesničkoj sobi, kamera zumira na biljku u tegli, a kasnije postoji i (seksualizovani) prelaz sa slike šume na krupni kadar njene kose. Kada se tome doda da je Gainsbourg proučavala stradanje vještica u srednjem vijeku i pisala knjigu pod nazivom *Ginocid*, jasno je da von Trier igrao na opasnoj granici mizoginije. Štoviše, *Antikrist* je horor film – da li smo do sada imali ovako ekstremnu konkretizaciju u cijeloj žanrovskoj povijesti? – u onom omjeru koliko je mizoginijski. Žena kao "sila prirode" (koja je, kako se kaže u filmu, "Satanina crkva"), kao "ostatak" Realnog koji se ne može kontrolisati, kao nerazlučiva mater(ija) koja izmiče analizi, kao subjekt koji narušava bezbjednost logosfere. U takvoj konstelaciji, ispitivana će nužno postati i violentna napadačica: žena kao kastraciono prisustvo. Zato je – sve u skladu sa naslovom – završetak filma u kojem je Dafoe okružem nadirućim ženama ništa manje nego – apokaliptičan.

REFERENCIJALNI SISTEM Kažu da je kanska publika sa glasnim podsmjehom dočekala posvetu na kraju *Antikrista* Tarkovskom, što je još jednom potvrdilo svu ignorantnost sa kojom von Trier mora da se bakće. Kao: kakve veze ima ruski majstor, suptilni stilista, sa ovom nasilnom i "pornografskom" dramom? Von Trierovo korištenje Tarkovskog, tačnije dubinski dijalog koji vodi sa njim, i ikonografski i semantički čini konstitutivni dio filma: razgovor/polemika sa ruskim režiserom nije evidentan samo kroz nekoliko otvorenih citata (ovaj uticaj je bio vidljiv još u dugometražnom prvijencu *The Element of Crime* iz 1984.), on je promišljeno impliciran nakon što se radnja *Antikrista* preseli u "Eden", kolibu okruženu primordijalnom šumom. Od svih spiritualnih režisera, Tarkovski je bio najviše vezan za slikovlje prirode, zemlje, blata, čime je njegov svjetonazor – o čemu svjedoči, dakako, posljednji kadar *Rubljova* (1966) – praktično bio panteistički što je, između ostalog, vizuelno odgovor na potrebu prihvatanja ne baš naročito "filmičnog" ruskog pejzaža. Izuzetno lijepi kadrovi prirode u *Antikristu*, prekrasna ikoničnost von Trierovog *mise-en-scenea*, otud su tu da akcentuju disproporciju između dva svjetonazora: panteistička ikonografija je prizvana samo da bi se potkopala, da bi se ironičnije urezala poruka o korumpiranoj i paloj prirodi, da bi se ukazalo na razliku između njene fascinantne površine i mračne dubine. Na drugom, pak, nivou referencijalno uporište za *Antikrist* su Bergmanovi *Prizori iz bračnog života* (1973), izuzev što su beskrajno duge i dosadne tirade iz filma švedskog režisera sada brutalno eksplodirale u "akciji": ono što je bilo potiskivano, neizrečeno i neprikazano, vratilo se sa užasavajućom žestinom.

***ANTIKRIST* KAO (IPAK!) ŽENSKA MELODRAMA** *Antikrist*, ne samo preko Bergmana, naslanja se na znakovitu i plodnu skandinavsku tradiciju istovremene opčinjenosti i razočaranosti, adoracije i defamacije, mazohističke empatije i sadističke agresije spram snažnih heroina, tradiciju koja otpočinje sa Ibsenom i Strindbergom (koji su se možda i prvi u zapadnoj literaturi suočili sa pojavom moderne, emancipovane žene), ali je svoju ingenioznu sintezu dobila baš sa Dreyerom za koga je von Trier opsesivno vezan. Dreyerovo obilježavanje narativnog prostora taman između *Stradanje i smrt Jovanke Orleanke* (1928) i *Getrud* (1964), dakle, onog raspona između ženinog prihvatanja vlastite žrtve i odbijanja da se prilagodi socijalnim i drugim konvencijama, jeste ujedno i teritorija koju je analitički markirao i sam von Trier, a što je započeto njegovim režiranjem Drayerovog scenarija za *Medea* (1988), interpretacije antičkog mita o junakinji koja destruktivno preuzima stvari u svoje ruke iz osvetničkih pobuda. Von Trierov briljantni niz *Lomeći valove*, *Ples u tami* (*Dancer in the Dark* , 2000), *Dogville* i *Manderlay* (2005) može se posmatrati upravo kao autorova moćna prerada ženske melodrame: u sva četiri slučaja u pripovjednom i vizuelnom centru stoji žensko martirstvo, samo što se u prva dva filma u tome ide do kraja, dok se u druga dva ono prekida u trenutku (kontemplacije) kada lik Grace (Nicole Kidman) odlučuje da reaguje i napusti svoj pasivni položaj. *Antikrist* uzima temu krivice iz *Medea*, a onda dodatno transformiše ono što je već bila, kako je navedeno, redefinicija jednog generičkog okvira: ako u početku film prati "tradirani" put o patnji i mučenju žene (pri čemu njen muž istovremeno igra ulogu i terapeuta i mučitelja), onda rasplet fabule oslobađa feminini agens, ali opet sa tragičnim završetkom. (Izuzetno intrigantno čitanje ovog melodramskog segmenta su dali Sanja Martinović i Andrej Nikolaidis koji u ponašanju lika Gainsbourg vide isplaniranu mazohističku trajektoriju u potrazi za konačnim smirajem.)

***ANTIKRIST* KAO NAPAD NA SAM KINEMATOGRAFSKI APARAT** *Antikrist* počinje crno-bijelim, ekstremnim *sloumoušnom* koji prikazuje vođenje ljubavi Dafoea i Gainsbourg i pogibiju njihovog sina, što je praćeno božanstvenom arijom Händela (originalno napisanom – čime asocijacije postaju još dalekosežnije – za kastrata!) *Lascia chi"o pianga* iz opere *Rinaldo*, čiji je tekst lament nad okrutnom sudbinom i čežnja za slobodom. Arija ovdje ne funkcioniše samo kao objava predestinacije, već i kao – prije nego što to postane kontekstualno jasno – disruptivni element koji već na startu najavljuje da nešto "nije u redu" sa režiserovom inscenacijom uz ovu transcendentalnu muziku u pozadini. Naime, već izraubovana kodifikacija seksualnog užitka (plus i prizor stvarne genitalne penetracije, što je neka vrsta utemeljujućeg kadra za koordinate i sudbinu oba "člana"), čitava ta signalizacija i stilizacija esktaze, ukrštena je – u istoj formalnoj obradi – sa sinovljevim padom kroz prozor. Ono što je trebala biti glorifikacija, pretvara se u denuncijaciju: seks biva trajno povezan sa krivicom, sa traumom koja se ne može izbrisati, zbog čega je podjednako cinično, koliko i užasno, da Gainsbourg izlaz iz očaja u kome se našla pokušava da pronađe u pribjegavanju seksu tokom seansi. U tom smislu, prolog za *Antikrist* jeste i adekvatni uvod – teorijska prolegomena – za von Trierov napad na samu filmografsku instituciju. Kinematografski aparat jeste mašina za proizvodnju želje, a time i užitka: želje da se vidi, želje da se čuje, želje da se osjeti, želje da se učestvuje u jednoj fantazijskoj projekciji, i posljedičnog užitka kada nam je spektakl otkriven, kada je scena odigrana, kada je "mimeza" uspostavljena. Nasuprot tome, *Antikrist* teži da subverzivno poremeti libidalnu ekonomiju koju sedma umjetnost – svjesno ili nesvjesno – artikuliše, ne samo u pomjeranju (žanrovskih, ikonografskih, seksualnih) preferenci, već upravo u poricanju osnove na kojoj stoji filmska struktura. "Kulminacija", "vrhunac", "ekstaza" te tendencije koja je započeta prologom jesu dva kadra koji denotiraju prekid u cirkulisanju želje i zadovoljstva: scene krvave ejakulacije i amputacije klitorisa, scene fanatičnog brisanja užitka. Zgroženost i šok koji je doživjela publika gledajući *Antikrist* tek je sporadično vezana za ekscesivnost i visceralnost ovog slikovlja: mučnina je primarno posljedica redeskripcije seksa i nasilja, tih fundamentalnih sastojaka od kojih se prave filmski snovi (i košmari). Ma koliko von Trier volio da kritikuje protestantizam, biće da je *Antikrist* (posebno kada se uzme u obzir i njegovo religiozno-ideološko tumačenje prirode) jedan od ultimativnih *puritanističkih* filmova: on je snažan i frontalni napad na filmski *jouissance* kao takav.

week of live art

perforacije

tjedan izvedbenih umjetnosti

Dubrovnik - Zagreb, 25. - 30. 9. 2009.

Željko Zorica, Hrvatska
Proba otkrivanja spomen ploče povodom boravka Renea Magritta u Dubrovniku
25. rujna 2009.
20:00, Stari grad, Dubrovnik

Dean Damjanovski, Makedonija
Silent Performance
25. rujna 2009.
26. rujna 2009.
Dubrovnik, različite lokacije

Via Nova, Slovenija
21:00, 25. rujna 2009.
Lazareti, Dubrovnik

Boris Kadin
Što mi je rekao Joseph Beuys dok sam mrtav ležao u njegovu naručju

---

Boris Kadin i Kristian Al Droubi
Igra s čačkalicama

Siniša Labrović, Hrvatska
Perpetuum mobile
25. rujna 2009.
22:30, Lazareti, Dubrovnik
28. rujna 2009.
20:00, Teatar &TD polukružna, Savska 25, Zagreb

Branko Brezovec, Hrvatska / Francuska
So, so
26. rujna 2009.
20:00 i 22:00, Hotel Croatia, Cavtat

Via Nova, Slovenija
Kristian Al Droubi
Razgovor s umjetnikom
26. rujna 2009.
22:00, Lazareti, Dubrovnik

Marko Kalc, Maja Dobrila, Ivana Kalc, Hrvatska
U pokretu boja
26. rujna 2009.
23.00, Lazareti, Dubrovnik

Oliver Josifovski, Makedonija
Olistaklofoni 44:44:44
27. rujna 2009.
19:00, Lazareti, Dubrovnik

Filip Jovanovski i Martin Kočovski, Makedonija
Tri boje Kafke: plavo
27. rujna 2009.
20:00, Lazareti, Dubrovnik

Ivo Dimčev, Bugarska
Paris
27. rujna 2009.
22:00, Lazareti, Dubrovnik

Ivica Buljan, Hrvatska
Ma and AI
27. rujna 2009.
23:00, Lazareti, Dubrovnik

Dalija Aćin, Srbija
Meet the expectations Đ dueti
28. rujna 2009.
19:30, Kino SC, Savska 25, Zagreb

Ksenija Kordić, Hrvatska
Želim biti
28. rujna 2009.
20:30, Teatar &TD polukružna, Savska 25, Zagreb

BADco., Hrvatska
Liga vremena
28. rujna 2009.
20:30, Teatar &TD, Savska 25, Zagreb

Montažstroj, Hrvatska
T-fusion
28. rujna 2009.
22:00, Galerija SC, Savska 25, Zagreb

Bojan Đorđev, Srbija
Rio Bar - kazališna serija o ratu i miru u 5 epizoda
28. i 29. rujna 2009.
(izvedba u dva dijela)
22:00 DZIU Medika, Pierottijeva 11, Zagreb

Milijana Babić, Hrvatska
Duchampovi svjedoci
29. rujna 2009.
Zagreb, različite lokacije

Zvuk sjene, Hrvatska
ElemMomenti
29. rujna 2009.
19:00, MM Centar, Savska 25, Zagreb

Via Negativa, Slovenija
OUT
29. rujna 2009.
20:00, Teatar &TD, Savska 25, Zagreb

Vlasta Delimar, Hrvatska
Ciklus: Erszebet Bathory
29. rujna 2009.
21:30, Galerija SC, Savska 25, Zagreb

Ljiljana Tasić, Srbija
Obećana zemlja
29. rujna 2009.
22:00, Teatar &TD, polukružna, Savska 25, Zagreb

Bacači Sjenki, Hrvatska
Odmor od povijesti
29. rujna 2009.
24:00, kino Mosor, Zvonimirova 63, Zagreb

Ana Hoffner, Hrvatska
Movement. Privatized
30. rujna 2009.
19:00, Galerija SC, Savska 25, Zagreb

Ivo Dimčev, Bugarska
Lily Handel
30. rujna 2009.
20:00, Teatar &TD, Savska 25, Zagreb

Josip Horvat, Hrvatska
Šesti stupanj
30. rujna 2009.
20:00, Galerija SC, Savska 25, Zagreb

Petra Kovačić, Hrvatska
Djelo(vanje)
30. rujna 2009.
20:30, Galerija SC, Savska 25, Zagreb

Ivica Buljan / Mini teatar, Hrvatska / Slovenija
Noć zaustavljena pred šumama
30. rujna 2009.
21:00, Teatar &TD, polukružna, Savska 25, Zagreb

Mala Kline, Slovenija
The End
30. rujna 2009.
22:00, Teatar &TD, Savska 25, Zagreb

Željko Zorica, Hrvatska
Digitalizacija spomeničke baštine i njena komercijalna eksploatacija
30. rujna 2009.
23:00, Restoran brze prehrane SC, Savska 25, Zagreb

NATPROSJEČNO HOROR OSTVARENJE

VJEŠTO REŽIRAN HOROR KOJI USPJEŠNO KOMPILIRA RAIMIJEVE PROVJERENE POSTUPKE I METODE

Sam Raimi, *Odvuci me u pakao*, gl. ul. Alison Lohman, Lorna Raver, Justin Long, 99", SAD, 2009.

MARIO SLUGAN

Filmska karijera Sama Raimija u pravom smislu riječi započela je horor filmom *Zla smrt*, koji mu je pribavio ugled jednog od najperspektivnijih filmaša u tom žanru. Raimi se okušao i u drugim žanrovima – režirao je interesantan vestern *Brzi i mrtvi* pa i romantičnu komediju *Između ljubavi i igre* – no osim hororima prestiž ne samo dobra režisera, nego i filmaša koji svojim filmovima studiju može zaraditi gomile novca stekao je ekranizacijama stripova, točnije *Spidermana*, kojemu se upravo sprema i četvrti nastavak. Njegov posljednji film *Odvuci me u pakao* povratak je žanru horora, no ne u podžanru slashera kakav je bio *Zla smrt*, nego poigravanju s humorističnim elementima pa čak i sa slapstickom, poetici koja je *Zloj smrti 2* osigurala specifičnu osebujnost.

SVJESNO PREUZIMANJE STEREOTIPA Cristina Brown, glavni lik filma *Odvuci me u pakao*, u igri je za poslovno unapređenje, no kako bi ga dobila, pred šefom se mora dokazati kao netko tko je dovoljno nemilosrdan da na prvo mjesto stavi profit. Cristini se pruži upravo savršena prilika da to i dokaže, ali, kao što i priliči povratku zapletima iz B horora, pritom odbija preklinjanja stare Ciganke da učini suprotno. Ponižena odbijanjem, stara Ciganka, tj. gospođa Ganush na nju baci kletvu: za tri dana po Cristinu će doći zao duh i odvući je u pakao za čitavu vječnost. Ovdje bi bilo besmisleno pa čak i kontraproduktivno podleći kriterijima političke korektnosti i umjesto Ciganka pisati Romkinja. Poanta takva namjernog poigravanja sa šablonskim zapletima svjesno je preuzimanje stereotipa, kako narativnih tako i tipoloških, sa svrhom dokazivanja da su čak i takvi reciklirani elementi dostatni za ostvarenje dojmljiva filmskog horor iskustva. Potpuno bi promašeno ovdje bilo Raimiju spočitavati neku stereotipizaciju Roma – ciganska kletva tu je tek namjerni šablonski element koji djeluje kao pokretač radnje i stoga ju je i bolje označiti s "ciganski" nego "romski". Drugim riječima, ako je "Rom" označitelj u koji je uloženo i još se ulaže mnogo truda kako bi se negativne predrasude vezane uz "Ciganin" eliminirale, tada je za imaginarij kletava, krađe djece i čega sve ne čime se još donedavno plašilo djecu, za imaginarij koji se namjerno prokazuje kao šablonski samo u svojoj filmskoj funkciji a da se ne radi na njegovoj političkoj rekonstituciji, bolje uzeti okaljani termin nego onaj u koji je toliko uloženo. Na kraju krajeva, nitko u filmu ne govori "Roma", nego "Gypsy".

No politička poruka postoji i ona upada u oči na posebno upečatljiv način. Veoma je zanimljiv detalj to što je Cristina zapravo zaposlenica u banci te da je ono što učini da bi popravila svoje šanse za napredovanje odbijanje odgode plaćanja rate za hipoteku gospođi Ganush. Formula je, čini se, jasna i potpuno prigodna za trenutačnu ekonomsku krizu; koštao si osobu kuće iz puke pohlepe – ideš u pakao. No makar na prvi pogled takav zaključak godi kritičarima razuzdana tržišta nekretninama i banaka koji su isto potpirivali (zastupali oni bilo regulaciju bilo potpun ekonomski libertarijanizam), a sada povrh svega što se desilo te iste banke na tome odlučuju utržiti dodatan profit, jedina osoba kojoj je demon za vratom nisko je rangirana zaposlenica koja tek provodi službenu politiku svoje financijske institucije. Njezina šefa, koji joj je prešutno jasno dao do znanja što ima učiniti, neće zadesiti ništa više od blage neugodnosti, a njezina takmaca za napredovanje, nekoga tko je u potpunosti posvojio ekonomsku beskrupuloznost, stići će tek zakonske neprilike.

10.000 $ ZA SPAS DUŠE Vrhunski komentar društva koje ljudske nedaće opisuje u ekonomskim terminima recesije i padom postotka BDP-a u odnosu na prošli kvartal stiže u trenutku kada medij koji Cristini pomaže da se riješi kletve sugerira drugu osobu koja bi putem seanse mogla riješiti njezine probleme. Kvaka je u tome što se ta osoba time izlaže velikoj opasnosti. Ipak ta se opasnost dade procijeniti u okruglim brojkama. $10.000 za spas duše. Ako se razmotri u širem kontekstu, $10.000 i nije neka strašna cijena da bi se izbjegle vječne muke u paklu, posebice u društvu u kojemu je godišnji dohodak po osobi u prosjeku otprilike 4,5 puta toliko. Jedini je problem u tome što tu svotu treba sakupiti u jednom danu, a svi znamo da Amerikanci ne štede, već da troše.

No ne treba u svemu tome izgubiti iz vida da Raimiju primarna funkcija nije pružiti političko-ekonomsku kritiku društva u recesiji, već da je ta kritika dobrim dijelom integrirana u komični moment filma koji i sam ima posebnu vezu sa žanrom horora. Nakon što jedva uspije skupiti tek nešto više od $3.500, Cristina se u očaju nad vječnim mukama u paklu, koje se sada čini neminovnima, hvata sladoleda i počinje se njime šopati. Takva Cristinina reakcija naprosto ne može ne izmamiti barem adolescentsko hihotanje. U mom je shvaćanju horor žanra smijeh ugrađen u rizike pokušaja ostvarivanja predstavnika tog žanra. Preciznije govoreći, čini se da je uobičajena reakcija na neuspješan pokušaj stvaranja zastrašujućeg filmskog iskustva naprosto smijeh. Ako nešto u vezi s tim uistinu podbaci, ne samo da ćemo se razočarati ili pomisliti nešto poput "ovo je zbilja loše" već ćemo zbiljski i prasnuti u smijeh. Moglo bi se reći da Raimi igra na sigurno; uvlačeći niz komičnih situacija u film, oslobađa se odgovornosti mogućeg neuspjeha u predočavanju zastrašujućeg. Drugim riječima, Raimi ne riskira ništa zbog toga što ako dani prizor i izazove smijeh, jednom kada je ostatak radnje prožet komičnim momentima, teško da ćemo moći reći da mu je primarna funkcija i bila išta drugo.

No takva bi kritika bila pomalo zlonamjerno pojednostavljivanje koje u obzir ne uzima činjenicu da u nizu prizora, paradigmatski primjer kojih je napad na Cristine u njenu autu, Raimi, na jednu stranu, može odijeliti zastrašujuće i komično dajući svakome svoje zasebno mjesto unutar kadar-sekvence, a na drugu, namjerno hipertrofirati zastrašujuće u komično. Kao primjer potonjeg posebno je dojmljiv trenutak u kojemu napadač kani ugristi Cristine ne shvaćajući da mu je netom prije ispalo zubalo te mjesto da joj izgrize lice, završava slineći po njoj. Pritom ne treba zaboraviti da je sam uvod u kadar-sekvencu izveden poprilično efektno (drugim riječima zastrašujuće) kao i interludij u kojemu Cristina uspije izbaciti napadača iz auta.

FIZIOLOŠKO ZASTRAŠIVANJE Ono što se Raimiju ipak može predbaciti što se ostvarivanja zastrašujućeg tiče nerijetko je oslanjanje na nešto što bi se moglo nazvati fiziološkim zastrašivanjem. Njegov se dominantni postupak u filmu dade razložiti na sljedeći način (ovaj, treba imati na umu, nije primjeren za možda i najuspjeliji prizor koji sam netom veoma kratko prokomentirao – onaj u autu). Pozadinska glazba koja naznačuje nadolazeću strahotu, neugodni zvukovi *off* škripanja i škrgutanja i konačni šok koji se ostvaruje iznimno kratkim kadrom koji uključuje nenadanu buku i obično krupni plan demona. Problem je u tome što u tom postupku srž zastrašivanja leži upravo u tom kratkom kadru koji izaziva reakciju kao što bi izazvalo nenadano bučno zatvaranje vrata iza vas, a ne u pripremama na taj šok. Puka fiziološka reakcija na iznenadni visoko perceptivni stimulans. Takav postupak mogao bi se suprotstaviti nečemu što bi se moglo nazvati psihološko zastrašivanje, u mom mišljenju mnogo efektnije, koje zastrašujuće ostvaruje nizom metonimija, znakova koji sintagmatski stoje u vezi s čudovišnim, bilo zvučnih bilo vizualnih. (Savršen primjer vizualne metonimije zasigurno je sjena vampira u Murnauuovu *Nosferatuu*. Raimi upotrebljava istu tehniku u jednom trenutku, ali ona naprosto ne funkcionira uspješno.) Drugim riječima, ono zastrašujuće prepušteno je našoj mašti. U tom smislu čini se da je inherentan problem filmskog horora mogućnost koju pruža medij, a to je vizualizacija zastrašujućeg. Stoga nije rijetko da se ono pokušava ostvariti onim što se na prvu loptu čini najlogičnijim; ikoničkim prikazom čudovišnog. U povijesti žanra pak pokazalo se da je upravo neuspio ikon taj koji izaziva salve smijeha. Čini se da je indeks taj koji je mnogo efektniji i u skladu s puštanjem gledatelju svakakvih strahota na maštu.

U konačnici ipak ne treba zaboraviti da iako Raimi mnogo duguje fiziološkom efektu i da iako medijska seansa u kojoj se priziva zloduh nalikuje mnogo više na makljažu iz *Spidermana* nego što izaziva ikakav strah (upravo zbog toga što se oslanja na ikoničku vizualizaciju putem specijalnih efekata), vješto ispreplitanje humora i zastrašujućeg, britki politički komentari te uspješna uporaba namjerno šablonskih elemenata čini *Odvuci me u pakao* natprosječnim horor ostvarenjem.

— ISPREPLITANJE HUMORA I ZASTRAŠUJUĆEG, BRITKI POLITIČKI KOMENTARI TE USPJEŠNA UPORABA NAMJERNO ŠABLONSKIH ELEMENATA ČINI *Odvuci me u pakao* NATPROSJEČNIM HOROR OSTVARENJEM —

MRTVI HEROJI I PREŽIVJELI SVJEDOCI

ČETIRI PROZNE KNJIGE OKUPLJENE U OVIM SABRANIM DJELIMA GORAK SU REZIME OSOBNIH I KOLEKTIVNIH (POST)RATNIH TRAUMA

MARTINA PERIĆ

Pavle Kalinić, *Topovsko meso*; Profil, Zagreb, 2009.

"Postoje samo mrtvi heroji" – tom rečenicom konobarica iz Kalinićeva romana *Requiem za jednu mladost, moju baku i SAD* ušutkava bivše gardiste koji vrijeme u toplicama, kamo odlaze na terapiju i rehabilitaciju, krate ispijanjem bezbrojnih kava i pričanjem beskrajnih priča o ratu. Središnju bolnu točku svih tih priča i života iz vremena Domovinskog rata sažima sudbina glavnog lika Branimira, koji je i sâm na liječenju u toplicama zbog ozljeda zadobivenih u ratu: "Još jedan bezimeni gardist u moru izguljenih ljudskih karikatura koje su bile dragovoljci nekog tamo rata. Kad su kretali u rat, tapšali su ih po ramenima, a sada ih potrošene, izranjavane i izluđene spremaju u toplice. Deprimiralo ga je saznanje da više nije nikakav heroj, nego olupina koje je više-manje svima na teret. Pogotovu samom sebi."

SVJEDOK, A NE HEROJ Upravo je to središnji problem kojim se bavi Kalinić u svojoj sabranoj prozi naslovljenoj *Topovsko meso* – ne mrtvi, nego oni koji su se usudili preživjeti rat u koji su dobrovoljno krenuli, da bi potom postali teret svima oko sebe, uključujući i državu za koju su se borili. Oni više nisu heroji, samo svjedoci vremena koje ih je pregazilo. Gardisti i razvojačeni gardisti koji još spavaju s otkočenim pištoljem ispod jastuka, ranjenici i invalidi, bivši zatvorenici i ovisnici koji su se našli usred rata, idealisti koji su vjerovali da se bore za pravu stvar – to je galerija likova koja oprimjeruje naslov ove sabrane proze. I dok mrtvi heroji više ne mogu ispričati vlastitu priču ili vlastito svjedočanstvo vremena i događaja, odgovornost za to ostaje na preživjelima. Jedan od njih je i autor ove knjige Pavle Kalinić. On je već 1992. godine, u jeku rata, objavio hrvatski ratni roman *Ni pukovnik, ni pokojnik* u kojem je bez ikakva sustezanja ili uljepšavanja činjenica progovorio o počecima Domovinskog rata, o političkim igrama i problemima s kojima su se susretali gardisti i dragovoljci, od slaba, praktički nikakva naoružanja, loše organizacije, nebrige tadašnje vlasti za gardiste i ranjenike pa do nesolidarnosti onih koji žive u ratom nezahvaćenim područjima (prvenstveno Zagreba) te i ne shvaćaju u kakvu je stanju ostatak zemlje.

Prvo mjesto u ovoj knjizi sabrane proze zauzima upravo *Ni pukovnik, ni pokojnik*, zatim slijedi već spomenuti *Requiem za jednu mladost, moju baku i SAD* iz 1996. te dvije zbirke pripovjedaka – *Pušači vremena* (1999) i *Prtljaga* (2001). Svima im je zajednička tema, odnosno tematski okvir naznačen naslovom, ali i zanimljiv odnos fikcionalnog i nefikcionalnog. Naime, iako je *Ni pukovnik, ni pokojnik* u podnaslovu određen kao hrvatski ratni roman, riječ je zapravo o autobiografskoj prozi – tekst je pisan u prvom licu jednine, a pripovjedač koji je ujedno i glavni lik nekoliko se puta u tekstu predstavlja imenom i prezimenom kao Pavle Kalinić. Događaji o kojima taj tekst govori prikazani su iz vrlo osobnog kuta pripovijedanja upravo stoga što je autor sâm bio njihovim sudionikom, odnosno riječima Andreje Zlatar iz knjige *Tekst, tijelo, trauma*: "Autori knjiga 'ratnog diskursa" osobe su koje su svoje pravo na priču stekle vlastitim životom: njihovu pripovjedačku legitimnost potvrđuje autentično doživljajno iskustvo".

NA GRANICI LITERARNOSTI U ovom konkretnom slučaju ne samo puko doživljajno iskustvo, nego prava trauma rata (i fizička i psihička) određuje i temu, i sadržaj, i stil romana. Tekstu romana prethodi podulji politički komentar povijesti nastanka Jugoslavije i odnosa snaga između Hrvata i Srba u toj državi te svih ostalih faktora koji su doveli do raspada Jugoslavije i početka rata. Sadržaj romana čine upravo doživljaji glavnog lika/pripovjedača, njegovo uključivanje u ratna zbivanja na relaciji Zagreb-Zadar, propitivanja o smislenosti vlastite, osobne borbe kao i rata u cjelini ("Tu sam prvi put počeo sumnjati vodi li se ovaj rat za slobodu Hrvatske ili za fotelje"), a potom ranjavanje i boravak u bolnici. Kalinićev je stil često na samoj granici literarnosti, više nalik dokumentarističkoj ili publicističkoj prozi (što je i razumljivo jer on inače piše uglavnom publicističke tekstove), obiluje dijalozima koji su najčešće u nekoj varijanti dijalekta i/ili žargona, opisi se pojavljuju samo kada su nužni i funkcionalni za cjelinu teksta. Takav stil kratkih, konciznih rečenica, s više naracije i akcije, a manje deskripcije podsjeća pomalo na tzv. *hard boiled* prozu hemingvejskog tipa.

Svojevrsni nedostatak pripovjedne distance, koja je inače u nekoj mjeri i nužna kada se govori o velikim osobnim i kolektivnim traumama poput rata, nadoknađuje se cinizmom i crnim humorom koji je, moglo bi se reći, provodna nit Kalinićeve proze. Cinički odmak od neposrednog doživljaja omogućuje jasniju artikulaciju onog što bi inače vjerojatno ostalo neizrečeno – osobne traume rata, ali i traume cijelog hrvatskog društva devedesetih godina. Pitanje ne(izrecivosti) traumatskog događaja možemo shvatiti onako kako je to sažeo Dominick La Capra u svojoj knjizi *Writing History, Writing Trauma*: dok trauma predstavlja krizu kazivanja i reprezentacije, književnost i pisanje predstavljaju mogućnost reprezentacije, odnosno mogućnost prorađivanja traume u narativnoj formi. U Kalinićevu tekstu *Ni pukovnik ni pokojnik* upravo cinički i crnohumorni komentari ratnih zbivanja omogućuju sažimanje ratnih zbivanja u najbitnija čvorišta priče koja završava u ključnom trenutku nošenja s vlastitom traumom ranjavanja, a iz tog trenutka izrasta idući Kalinićev roman *Requiem za jednu mladost, moju baku i SAD*.

SREDIŠNJI TEKST Smireniji u stilu i naraciji, ali jednako obilježen cinizmom i gorčinom, *Requiem* nastavlja priču tamo gdje je stala – oporavkom glavnog lika od ozljeda zadobivenih u ratu, prvo u bolnici, a potom u toplicama. No *Requiem* za razliku od prethodnog Kalinićeva teksta donosi i viši stupanj literariziranosti i pripovjedne distance. Uvođenje pripovjedača u trećem licu, koji uglavnom progovara iz perspektive pojedinih likova (najčešće Branimira, ali drugih poput Hanne, Edija, Štefice, Jeffa, itd.) te glavnog lika koji se sada više ne predstavlja autorovim imenom, već se zove Branimir Petrov (iako je očito da se radi o istom liku iz prethodnog teksta i o nastavku njegovih životnih problema i situacija u kojima se nalazi nakon ranjavanja) omogućuje s jedne strane odmak potreban da bi se cijela ratna priča sagledala u cjelini, a s druge strane samo kazivanje postaje ne toliko prožeto političkim komentarima i analizama, koliko osobnom perspektivom glavnog lika.

Sve što je u tom romanu ispripovijedano, ispripovijedano je da bi se Branimir ponovno "sastavio" kao osoba, kao čovjek, nakon dehumanizirajućeg i porazna iskustva rata. Upravo stoga važan dio *Requiema* zauzimaju ulomci u kojima se tematizira Branimirova želja da počne pisati roman o ratu u kojem bi sakupio i svoja osobna iskustva, ali i ižive priče drugih branitelja i običnih ljudi koje je zadesio rat. Roman koji će se zvati *Ni pukovnik ni pokojnik*, i u kojem će Branimir pokušati dati nekakav smisao besmislenosti svega što je doživio do tog trenutka. Svojevrsna terapija pisanjem da bi se zaliječile psihičke rane, odvija se paralelno s liječenjem fizičkih rana u toplicama, a potom i u SAD-u. Branimirov odlazak u SAD važan je jer mu daje mogućnost fizičkog odmaka od ratne histerije i hrvatskog (po)ratnog društva te jasnijeg sagledavanja društveno-političke situacije u Hrvatskoj. Rat i njegove posljedice, poput "mlade demokracije", privatizacije na hrvatski način, novokomponirane noblese koja se obogatila preko noći dok većinu stanovništva muči siromaštvo, inflacija i svakodnevan priljev ranjenika i izbjeglica – sve su to elementi hrvatskog društva devedesetih o kojima Branimir kritički progovara. Povratak u domovinu ne donosi mu ništa drugo osim krajnjeg razočaranja i gorčine jer on više ne prepoznaje ni Zagreb, ni Hrvatsku u kojoj je prije živio i za koju se borio. Rat mu nije donio nikakvu pobjedu, dapače, samo osjećaj da je on, kao i mnogi drugi idealisti, nešto nepovratno izgubio, a sustav je i dalje ostao isti.

Requiem je središnji tekst Kalinićeve proze, ne samo zbog tema o kojima progovara, već i zbog intertekstualnog upućivanja na druge Kalinićeve tekstove – prvenstveno na prethodni roman *Ni pukovnik ni pokojnik*, o čijem nastanku i pripovijeda, ali i na dvije zbirke pripovjedaka (*Pušači vremena* i *Prtljaga*) koje su uslijedile nekoliko godina kasnije. Naime, ponavljaju se iste teme i problematika kojom se autor bavi, ali često i čitave rečenice, ulomci pa i epizode koje sada postaju samostalne priče (npr. *Izlet*, *Parking*).

DIONIČARI I PUŠIONIČARI *Pušači vremena* kao da oprimjeruju Kalinićevu misao već napisanu u *Requiemu* o tome kako na svim prostorima i u svim vremenima postoje samo dvije vrste ljudi: dioničari i pušioničari. Ova zbirka govori o drugoj skupini, ponajviše ljudima čije su živote obilježili brojni ratovi i sukobi na našim prostorima (od Drugog svjetskog rata do raspada bivše Jugoslavije). Posebno je to očigledno u pripovijetki *Emigrant i oficir*, koja govori o bivšem partizanskom oficiru i ustaškom emigrantu, koji se hirom sudbine desetljećima nakon Drugog svjetskog rata nalaze u istoj bolničkoj sobi, na samrtnoj postelji, još "ratujući", barem u međusobnim prepucavanjima kad ne mogu drukčije. Svojevrsni presjek povijesti svih država i sistema koji su se izredali na našim prostorima posljednjih stotinjak godina donosi i pripovijetka znakovita naslova *Svi protiv čovjeka i građanina*, a na tragu rečenog u tom tekstu nastaje iduća zbirka *Prtljaga*. Obuhvaćajući najvažnije točke povijesne tragikomedije Balkana od Prvog svjetskog rata do raspada Jugoslavije, pripovijetke okupljene u ovoj zbirci zorno demonstriraju tragičnost ponavljanja uvijek istih povijesnih grešaka, ratova, srazova ideologija i ideala, stradanja malih ljudi zbog tuđih velikih planova i političkih odluka, koja su na ovim prostorima postala svakodnevica. Posljednja pripovijetka iz tog niza, *Baka*, u formi pisma unuku od jedne bake koja je preživjela sedam različitih država u svom životu, a da se nikad nije makla iz rodnog Zadra, sažima osnovu tezu cjelokupne Kalinićeve proze o besmislu ratova, visoke politike i herojstva: "Sve su vojske izgubile rat. I one koje su se proglasile pobjedničkima. Nijedan ratnik nije iz rata donio ništa osim bijede, jada, ludila i osobnog poraza onog ljudskog u sebi".

Nadovezujući se na tu misao, možemo se vratiti na rečenicu s početka teksta i upitati se postoje li zaista samo mrtvi heroji. I kolika je zapravo odgovornost preživjelih koji nam daju svoja osobna svjedočanstva, bilo to u književnoj, ili nekoj drugoj formi. Svjedočenje i pisanje činovi su koji u sebi nose iznimnu razinu odgovornosti, kako odgovornosti pisca-svjedoka prema samome sebi i svome iskustvu tako i prema onima kojima je svjedočanstvo upućeno. Književnost svjedočenja, a posebno ona koja pripada tzv. ratnom diskursu, poput Kalinićeva *Topovskog mesa*, uvijek je upućena nekome da je pročita, sasluša, primi na znanje, sačuva od zaborava. U suprotnome hrabrost preživjelih svjedoka gubi svoj smisao. Pojava Kalinićeve sabrane proze govori nam da u ovom trenutku, u kojem se tek jednom godišnje sjetimo Vukovara ili Knina, još postoji potreba da nas netko podsjeti na odgovornost sjećanja i slušanja tuđih svjedočanstava.

ROĐENJE NOVE "ULTRALJEVICE"?

PRVA HRVATSKA RECENZIJA KNJIGE KOJA JE UZDRMALA FRANCUSKU JAVNOST, A ISTOVREMENO UVELA POŽELJNU PROVOKACIJU U RECENTNU LJEVIČARSKU LITERATURU

MARKO KOSTANIĆ

The Coming Insurrection, The Invisible Committee; Semiotext(e), 2009.

Knjiga koja je služila kao dokazni materijal u sudskom postupku protiv navodnih izvršitelja ljevičarskih terorističkih aktivnosti neminovno si priskrbljuje status povlaštene ulazne točke u raspravu o ideološkim koordinatama političko-ekonomskog sistema koji se njome osjetio ugroženim. Podizanjem optužnice i dislokacijom političke borbe u juridičku sferu aktivira se čitav spektar novih procedura kojima je vlast prisiljena pribjeći u pokušaju artikulacije i pacifikacije problematike – legislativni protokoli, specifična terminologija, modeli medijskih fabrikacija. Taj spektar vrvi izbijanjem simptoma čije eventualno raskrinkavanje postavlja u inteligibilne relacije materijalne, institucionalne i ideološke uvjete perpetuacije statusa quo. Centralna čvorišta artikulacije i argumentacije jesu instrumentalizirani pojmovi straha, sigurnosti i slobode. Politička i socijalna plauzibilnost osigurava se preciznim ponavljanjima njihove međuovisnosti u svim mogućim situacijama koje iziskuju angažman oko podmazivanja mehanizama uvjeravanja o nemogućnosti i katastrofičnosti koje bi donijela i najsitnija reforma postojećih odnosa. Aranžiranje beskonačne akumulacije navedenih tropa u javnom prostoru nužno je uvijek poduprto insceniranim personifikacijama figura koje predstavljaju prijetnju najboljem od svih mogućih svijetova. Riječ je o ustaljenoj i oprobanoj imperijalističkoj strategiji još od hladnoratovskih vremena.

Rekonfiguracija globalnog poretka nakon sloma SSSR-a nije donijela presudne promjene strategije osim posezanja za novim inscenacijskim materijalima. U pogon je pušten korpus islamiziranih ikonografskih jedinica i konstruirana je genealogija i geografsko-meteorološka specifičnost tipa iracionalnosti kojoj je figura permanentne opasnosti podložna. Uvijek je riječ o jednoj dominantnoj figuri ovisno o historijskoj situaciji, međutim svi su ostali nepoželjni elementi u prikrajku i spremni su za aktivaciju u bilo kojem trenutku. Dugotrajna i sveopća eksploatacija jedne dominantne figure nedvojbeno vodi ka komičnim efektima čiji su eklatantan primjer logički i gramatički nesporazumi prilikom medijskih istupanja bivšeg američkog predsjednika Georgea Busha, dok s druge strane, uvijek nespretna reaktivacija novih/starih figura nakon višegodišnjeg se zatišja pretvara u tragikomediju kako svjedoči i naslov teksta Giorgia Agambena o slučaju o kojem je ovdje riječ – *Terorizam ili tragikomedija?*

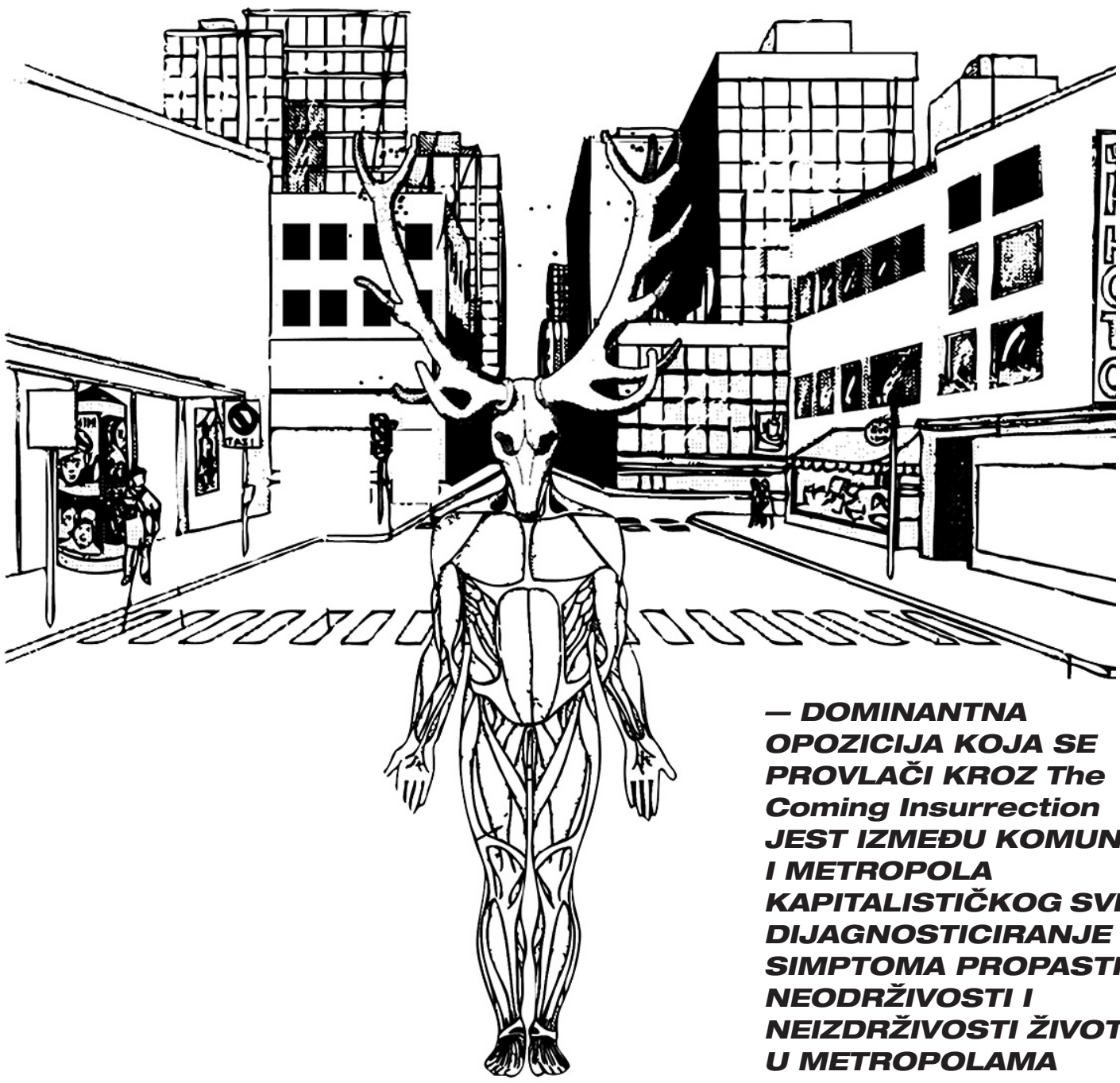
— EGALITARISTIČKI POLITIČKI ZAHTJEV TREBAO BI SE U PRVOM REDU ARTIKULIRATI KONKRETNIM ODNOSIMA JAVNO/PRIVATNO OSLANJAJUĆI SE PRITOM NA PRESUDNA PITANJA O PRISTUPU SREDSTVIMA ZA PROIZVODNJU I NAČINIMA DISTRIBUCIJE VIŠKA VRIJEDNOST —

ROĐENJE "ULTRALJEVICE"? Figura prijetnje aktivirana nakon tridesetogodišnje pauze jest "ultraljevica". Ili, preciznije, etiketa prilijepljena od najviših organa izvršne vlasti – "anarho-autonomaši". Autorica je francuska ministrica unutarnjih poslova Michèle Alliot-Marie, a naslov kojim su medijski fabrikatori i državni organi pratili i određivali zbivanja jest "slučaj devetorice iz Tarnaca". Dana 18. studenog 2008. u koordiniranoj akciji francuske policije uhićeno je dvadeset mladih ljudi u nekoliko gradova i mjesta u Francuskoj zbog sumnji za sabotažu željezničkih pruga koja je uzrokovala kašnjenja velikog broja vlakova. Većina ih je uhićena u malom mjestu Tarnac, u pokrajini Corrèze, u središnjem dijelu zemlje. Jedanaest ih je nakon obrade vrlo brzo pušteno dok ih je devet zadržano u pritvoru pod optužbom za "kriminalno povezivanje u svrhu terorističkih aktivnosti". Pritvorenici su zbog izostanka valjanih dokaza i nemogućnosti sastavljanja konzistentne optužnice postupno puštani na slobodu. Najdulje zadržan u pritvoru, šest mjeseci, bio je Julian Coupat, inače prikazan i prokazan kao karizmatični vođa pokreta. Nakon uhićenja otkriveno je da su pritvorenici dulje vrijeme bili promatrani i praćeni od francuskih obavještajnih službi.

Kako stoji u pismu koje su potpisali Alain Badiou, Giorgio Agamben, Luc Boltanski, Judith Butler, Jacques Ranciere, Slavoj Žižek i drugi, a kojim se tražilo puštanje devetorice na slobodu, optuženi su jer su vodili političku egzistenciju. U Tarnacu, inače slavnu po doprinosu Pokretu otpora za Drugog svjetskog rata, osnovan je komitet podrške uhićenima i organizirane su akcije solidarizacije. U tom su mjestu optuženici kupili malu farmu, pokrenuli proizvodnju i reorganizirali lokalni dućan, pokrenuli filmske večeri i intenzivno pomagali starijim i nemoćnim mještanima u svakodnevnim aktivnostima. Takav tip komunalne prakse i detektirano sudjelovanje u svim važnijim prosvjednim akcijama u Francuskoj, od protesta protiv antiimigracijskog zakona do masovnih prosvjeda mladih 2006. protiv izmjena Zakona o radu, koje bi poslodavcima omogućile fleksibilniji manevarski prostor u tretiranju onih koji se prvi put zapošljavaju, učinio ih je najzanimljivijim metama za praćenje u obavještajnom "sektoru za radikalnu ljevicu".

ČEGA JE SARKOZY IME Navedeni prosvjedi te nemiri u pariškim predgrađima u jesen 2005. isprovocirali su komešanje u birokratskim i poslovnim elitama i konzekventno, intenzivniji tip angažiranosti policijsko-represivnog sustava. Eksplanatoran je primjer pomak Nicholasa Sarkozya na hijerarhijskoj ljestvici u tom periodu, od ministra unutarnjih poslova iznimno eksponirana u jesen 2005. koji je slavu i političke poene stekao na nezgrapnim retoričkim manevrima punim implicitna rasizma i policijskog žargona do predsjednika koji svoju ideološku putanju zaokružuje zazivanjem potpune eliminacije i brisanja nasljeđa i aktivacijskog potencijala Maja '68. iz francuskog javnog i političkog imaginarija. Preventivne akcije poput te, poduzete bez obzira na rizike izostanka neposredne naknadne sudske i zakonske legitimacije, a ideološki legitimirane naizgled općim i neutralnim analizama reprociteta straha i sigurnosti koje poopćavaju evidentnu klasnu podlogu i interese u difuznu i depolitiziranu obranu "našeg načina života", imaju cilj osigurati ne samo usko pravnu već i javnu kriminalizaciju budućih socijalnih konflikata sa svim konzekvencama koje ju prate. Cijela ta medijsko-institucionalna mašinerija zadobila je izbijanjem globalne ekonomske krize poželjnu urgentnost u reproduciranju floskula o neminovnosti opstanka postojećih okvira i pragova političkog djelovanja kao jedinog mogućeg branika od ekonomskog i moralnog kolapsa društva u cijelini. Uporaba kategorije moralnosti strateška je zakrpa neodrživosti koncepta općedruštvenih interesa. Klasno antagonizirani interesi jesu lokus potencijalne aktivacije egalitarističkih političkih zahtjeva i moraju biti zamaskirani invokacijom civilizacijskog usuda, prijeteće moralne degradacije i sličnih liberalno-humanističkih fantazmi. Kada i knjiga dospije pod tretman ideološko-represivnih aparata, nužno se naslaguju novi recepcijski horizonti i mobiliziraju drukčiji interpretacijski rakursi. Umjesto uobičajene manje-više predvidive, uzimajući u obzir zapečaćene pozicije i historijsko-epistemološke uvjete mogućnosti nastanka teorijskog novuma, putanje u kulturno-akademskom polju, publikacija *L"insurrection qui vient* (The Coming Insurrection) postala je politički fakt koji je pokrenuo rasprave o presudnim političkim pitanjima. Potpisana anonimnim kolektivom "Comité Invisible" (The Invisible Committee) i direktno povezana s "devetoricom iz Tarnaca" priskrbila si je i poželjnu mistifikacijsku auru igrom prepoznavanja autora.

NADOLAZEĆA ZAJEDNICA Biljeg autorstva pripisan je već spomenutom Julianu Coupatu, 34-godišnjem pariškom filozofu koji je doktorirao kod Luca Boltanskog s tezom o Guyu Debordu i Situacionističkoj Internacionali i blisku prijatelju Giorgia Agambena. Coupat odlučno odbija potvrditi autorstvo knjige i tvrdi da je riječ o kolektivnoj proizvodnji, kako je i potpisana. Sumnje u Coupatovo autorstvo ili bar dominantnu ulogu u pisanju poduprte su stilskim i teorijskim sličnostima s pamfletima iz časopisa Tiqqun, u kojem je Coupat radio, evidentnom prisutnošću reinterpretiranih pozicija i teza Boltanskog i Deborda te naslovom koji direktno evocira naslov poznate Agambenove knjige o nadolazećoj zajednici. Bez obzira na spekulacije o tome tko je zapravo napisao knjigu proklamirana anonimnost koja sugerira kolektivnu praksu strateško je oružje i politička gesta. Vidljivo je to u vjerojatno najzabavnijoj reakciji, predstavljanju američkog izdanja knjige gledateljima FOX Newsa, inače dostupnoj na YouTubeu, u kojoj Glenn Beck upozorava na novu opasnost koja dolazi s ljevice i istovremeno preporučuje gledateljima da je obvezno pročitaju radi upoznavanja neprijatelja. Naime, zadnji dio knjige sadrži eksplicitna razmatranja o modelima oružane borbe, precizne upute o potrebnim



ilustracija: Odium

radnjama i taktičkim potezima nužnim za produktivnu organizaciju i teorijska opravdanja za takav tip angažmana. No ishodišna i centralna linija jest dijagnostika kurentna političko-ekonomskog i kulturno-civilizacijskog stanja Zapada, preciznije, metropola kapitalističkog svijeta.

Najtočniju definiciju teorijske pozicije Nevidljivog Komiteta, naslanjajući se i na radove u Tiqqunu, dao je Alberto Toscano u svom prikazu knjige i slučaja "The War Against Preterrorism: The 'Tarnac Nine" and *The Coming Insurrection*" – *Debord bez Marxa i Lukacsa. Interesantno je povući formalnu analogiju između specifična etabliranja pozicije kroz tradiciju teorijskih naslaga linije Marx – Lukacs – Debord osigurana brisanjem inherentnih konceptualnih uvjeta i izvoda centralnog pojma uspostave marksističke linije koja vrhunac dostiže s Debordom – fetišizam robe. Ta analogija ne funkcionira samo kao pomoćno argumentacijsko sredstvo već sa sobom nosi i određujući teorijsko-politički ulog. Roba funkcionira kao socijalni hijeroglif. Ulaskom u prostor cirkulacije brišu se tragovi eksploatacije i socijalnih odnosa koji funkcioniraju kao nužni uvjeti proizvodnje. Eliminacijom političkog balasta roba postaje, bez obzira njenu uporabnu vrijednost, privilegiran objekt libidinalna investiranja. Reklame su ključan resurs depolitizacije proizvodnog ciklusa. Kako zbog konkurencije i kontradikcija u relaciji kapital – rad prodaja robe i realizacija profita nisu predvidivi i osigurani, reklame u izbrisano mjesto klasnog antagonizma i prazan okvir upisuju poželjne modele socijalne interakcije, samopoimanja i dostupnosti privilegiranih libidinalnih objekata.*

DEBORD BEZ MARXA I LUKACSA Detektiranje intenzifikacije tih mehanizama nakon Drugog svjetskog rata nalazi se u Debordovoj tezi o stupnju akumulacije kapitala u kojem on postaje slika. Žrtvujući teorijsku konzekventnost lapidarnosti i zavodljivosti teze, Debord otvara prostor za aproprijacije od svih mogućih aktera u političkom polju uključujući i fašističke. Odstranjuju se osnovne postavke koje su omogućile artikulaciju i bez kojih se ne mogu razumjeti implikacije Društva spektakla – Marxova analiza načina kapitalističke proizvodnje i specifična Lukacseva intervencija u raspravu. Tako Debord i mutirajući pojam spektakla u polju teorijske proizvodnje funkcioniraju poput robe u kapitalističkom načinu proizvodnje. Ispražnjeni od genealogije i uvjeta koji su ih omogućili, postaju prazan teorijski okvir u koji se uz manje-više vješte prilagodbe i reinterpretacije upisuju i najdisparatnije elaboracije socijalnog i političkog. Iz takve početne konfiguracije izvodi se i opskrbljuje analitički aparat Nevidljivog Komiteta. Transponirajući spektakl iz proizvodnih relacija koje mu priskrbljuju koherentan teorijski status u gotovo teološku figuru, neminovno se u analizi aktivira čitav spektar statičnih dihotomija i izbijaju nerješivi problemi s različitim modusima političke autentičnosti koji zapravo funkcioniraju kao rješenje izbjegavanja svih teorijskih kontradikcija. Nije nužno da u optjecaju budu pojmovi "spektakl" i "autentičnost", postoji čitav niz zamjenskih opcija ovisno o specifičnostima teorijske i političke pozicije.

— DOMINANTNA OPOZICIJA KOJA SE PROVLAČI KROZ *The Coming Insurrection* JEST IZMEĐU KOMUNE I METROPOLA KAPITALISTIČKOG SVIJETA. DIJAGNOSTICIRANJE SIMPTOMA PROPASTI, NEODRŽIVOSTI I NEIZDRŽIVOSTI ŽIVOTA U METROPOLAMA UTEMELJENO JE U PRVOM REDU NA SECIRANJU SITNOBURŽOASKOG SUBJEKTA —

Dominantna opozicija koja se provlači kroz *The Coming Insurrection* jest ona između komune i metropola kapitalističkog svijeta. Dijagnosticiranje simptoma propasti, neodrživosti i neizdrživosti života u metropolama utemeljeno je u prvom redu na seciranju sitnoburžoaskog subjekta. Razorna kritika kreće se od reklamno i medijsko proizvedenog modela (de)subjektivacije, preko uporabe analize Luca Boltanskog i Eve Chiapello o novom duhu kapitalizma u kojoj sagledavaju transformacije organizacije rada od 60-ih naovamo i promjene unutar menadžerskog diskursa 'buržoifikacijom" i novim modelom pacifikacije radnika do bourdieuovskih analiza školskog sustava i proizvodnje literarnog polja kao opresivnih aparata.

NOVI MODELI REPREZENTACIJE Koliko god kritika na momente bila kirurški precizna i učinkovita, odvija se bez ozbiljnijeg sagledavanja ekonomskih relacija koje su objektu kritike priskrbile status hegemonijskog subjekta perpetuacije tih istih relacija. A i sitni ekskursi u ekonomsko polje, kako tvrdi Alberto Toscano u svom prikazu, pretvaraju odnos rad-kapital u manihejsku opoziciju između malevolentne ekonomije i emancipiranih formi-života. Izuzetno je zanimljiv primjer analize uvjeta nastanka literarnog polja, točnije onoga što nazivamo modernom književnošću. Iako je malo izvan centralne linije, precizno oslikava status ekonomskog unutar teoretizacije, a i egzemplaran je u pitanju stila i polemičnosti: "Postoji vjerodostojna teza da je moderna književnost rođena s Baudelaireom, Heineom i Flaubertom kao posljedica državnog masakra u lipnju 1848. Upravo su u krvi pariških buntovnika, nasuprot šutnji koja je okruživala pokolj, rođene moderne književne forme – spleen, ambivalencija, fetišizam forme i morbidna indiferentnost. Neurotična sklonost kojom su se Francuzi obavezivali svojoj Republici – u ime koje svaka mrlja tinte postaje dostojanstvena, a svaki patetičan zarez nagrađen – podcrtava neprekidnu represiju svojih izvornih žrtava. Lipanjski dani 1848. godine – 1500 poginulih u borbi, tisuće likvidacija zatvorenika po kratkom postupku i pozdravljanje predaje posljednje barikade uzvicima "Živjela Republika!" – i krvavi tjedan 1871. jesu ožiljci poroda koje nijedna kirurgija ne može sakriti."

Iako se prokazuje bilo kakva nevinost književnosti kao institucionalne prakse i naznačuje konstitutivno nasilje reakcionarne francuske države u začecima uspostave onoga što Alain Badiou u svojoj knjizi o Sarkozyu, to jest o tome čemu je Sarkozy ime, naziva "transcendentalni petainizam", ne referira se na jedan od najvažnijih ekonomskih događaja ikad, a koji je uvjet i povod i reakcionarnom nasilju i nastanku moderne književnosti. David Harvey u knjizi *The Condition of Postmodernity* artikulira problematiku iz vizure izbijanja prve sistemske ekonomske krize 1846/1847, tj. krize kapitalizma, krize koja nije uzrokovana primjerice meteorološkim nepogodama ili sličnim neprilikama, nego inherentnim kontradikcijima u načinu proizvodnje. Reakcionarno nasilje odgovor je na politička i socijalna previranja koje je kriza uzrokovala, dok je nastanak modernih literarnih formi efekt potrage za novim modelima reprezentacije koji bi bili adekvatni potpuno promijenjenim uvjetima socijalne reprodukcije i izmijenjenim predodžbama vremena i prostora. Izostanak uključivanja ekonomske povijesti u analitičke operacije ogleda se u prožetosti implikacijama određenih figura autentičnosti što u dijagnostičkom radu, što u programatskim proklamacijama. Tu se ne radi o autentičnosti koja je nužno povezana s izgubljenim rajem, nego o težnji za ne-mjestom u odnosu sa sveobuhvatnim spektaklom. Taj izostanak onemogućuje produktivno dijalektičko mišljenje i osuđeno je na dihotomiju između lažnih reprezentacija, bilo političkih, kulturnih ili privatnih, i invokacija modela istinske komunalne organizacije.

Politička organizacija koju preskriptivno zagovara Nevidljivi Komitet utemeljena je na vrlo formalnu, radikalnu, egalitarnu i prakticirajućem modelu očišćenu od bilo kakve substantivne jezgre i predstavlja poželjno osvježenje u sterilnu polju ljevičarske literature omeđenu uvjetima funkcioniranja akademskog pogona, ali konstituirana u opoziciji spram nihilistički i gotovo kulturpesimistički skrojene slike propadajuće Zapadne civilizacije i njenih metropola, svoju verifikaciju traži u modusima etičke sublimnosti i riskira opasne kontaminacije ne-političkim imaginacijama. Egalitaristički politički zahtjev trebao bi se u prvom redu artikulirati konkretnim odnosima javno/privatno oslanjajući se pritom na presudna pitanja o pristupu sredstvima za proizvodnju i načinima distribucije viška vrijednosti. Z

ZA INAT

VIŠE OD DVA DESETLJEĆA PREDANA I PROVOKATIVNA AMATERSKOG ANGAŽMANA PULSKOGA KAZALIŠTA DOKUMENTIRANO JE OVOM MONOGRAFIJOM

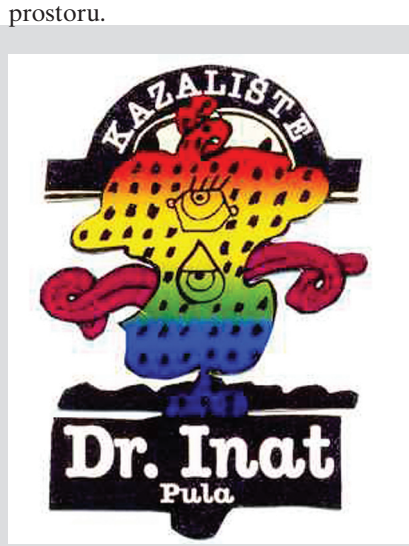
JELENA MARKOVIĆ

Kazalište Dr. INAT (za prijatelje INAT) jest doktor inata, *dišpeta*, pomalo zaboravljen akronim za Dramsku radionicu i Istarski narodni amaterski teatar, pulski fenomen, kazališna družina koja je gostovala na pet kontinenata, osvojila tridesetak nagrada i priznanja, družina kroz koju su teatar iskusile stotine mladih, vrelo ideja, mjesto traganja, život sam. Prema riječima njegova oca Branka Sušca, mačka je to s devet života koja sve preživi i dalje radi (vidi *Zarez*, 36, 20. srpnja 2000, str. 34). Riječima Budimira Žižovića, koje je u ovu monografiju uvrstila Dubravka Lampalov, to je neuništiva zvjerčica koja: "Upravo kada pomisliš da si je zatukao u korijenu, ona ti u špajzi uskrsne i drekne 'Premijera!'" (*Polet,* 18. svibnja 1984). Kazalište Dr. INAT jest sve to, ali i puno više. Kako ni inatovci već odavno riječima i u riječi ne vjeruju, kako je bitno uglavnom neizrecivo, tako će mnogo toga što INAT jest ostati bez svojih pripadajućih riječi, sintagmi i rečenica.

"MORA LI SVE BITI OVAKO CRNO?" O INAT-u je godinama nastojala pisati u pravilu ili opčinjena ili užasnuta (nikada hladna i anemična) kazališna kritika. Kazališna kritičarka Dubravka Lampalov u tekstu monografije znalački i zaljubljenički nudi višeglasnu kazališnu priču, argumentiranu izborom iz desetljeća kazališnih kritika s kojima autorica ulazi u dijalog. Jednako tako o INAT-u i inatovskim iskustvima mnogi su nastojali neformalno riječju komunicirati, pa je tako ova priča o jednoj kazališnoj avanturi za svoj prolog izabrala epizodu iz kazališne kuloaristike ispisane u dijelu monografije naslovljenom *Kazališna kavana.* U tom isječku iz kazališne svakodnevice gledateljica pita redatelja Branka Sušca i ekipu predstave: "Mora li sve biti ovako crno? Dok sam gledala vašu predstavu, došlo mi je da se ubijem". INAT-ova poetika usmjerena je od samoga početka protiv apatije. Dubravka Lampalov u poglavlju *Vrh Inatova vala* buku i bijes tradicije "livingovaca", po mnogočemu slične INAT-ovim krikovima protiv bezumlja, vidi kao kontrapunkt INAT-ovoj neupitnoj poetičkoj odrednici ili metodi suprotnoj od spomenute poetike i metode krika, koja njeguje teatar kao mjesto koncentracije i tišine, a svrha joj je probuditi uspavano i apatično čovječanstvo i uspavano i apatično u čovjeku. Upravo je tako glasio i odgovor gledateljici: "teatar nije zabavište, već mjesto traganja i susreta s istinom, ma kako okrutna ona bila".

Govoriti i pisati o INAT-u jednako čovjeka čini invalidnim kao što je Antonin Artaud jezik sam prepoznao kao prepreku čovjeku da izrazi svoju bit. Upravo u Artaudovoj ideji kazališta okrutnosti i INAT-ovoj dosljednoj (po)etici, posljedica čega su "predstave beskrajno vjerne jedna drugoj, kao malo što na ovome svijetu", Dubravka Lampalov nalazi jednu "nit u potki cijele ove pulske kazališne avanture", o čemu u monografiji piše pod naslovom *Francuski poljubac … ili bez jezika, molim!*

Autorica vrlo nadahnuto nastoji tekstom zboriti o tišini i kriku, mjestu "traganja i susreta s istinom". Monografija je to koja riječju zbori o neizrecivom, riječju o inscenaciji života samog i kazalištu koje nastaje iz utrobe i svojoj publici u utrobu uskače, o teatarskom biću koje je iako mudro i promišljeno, usredotočeno ne samo na svoje nedvojbeno pametne glave koje ga sačinjavaju (i koje su ga sačinjavale), nego na ono što Gastali dugoročno uglavnom ne mogu smiriti, utišati i zaliječiti, o nečemu što je pronašlo svoj izričaj, u pravilu bez riječi kroz kretanje tijela u kazališnom prostoru.



Dubravka Lampalov, *Kazalište Dr. INAT Pula +- = 20 GODINA,* ur. Predrag Spasojević i Branko Sušac, Medit & Dr. INAT, 2009.

INICIJALNI "INCIDENT" Jednako tako, monografija fotografijom (koju su tijekom godina stvarali Neven Lazarević, Goran Šebelić, Miro Ploj, Predrag Spasojević i drugi) svjedoči o trenutku i kontinuitetu istodobno, o osobnom, privatnom, teatarskom. Ona je obiteljski, kazališni, putopisni, pulski album, album životom i umjetnošću nadahnute umjetničke fotografije, priča o životu njezinih članova i zaljubljenika. Monografija je to sjećanja koja INAT-ov život i/ili INAT-ove pojedinačne živote čine smislenim cjelinama koje omogućavaju smisleniju usmjerenost na partikularne budućnosti jednako kao i na budućnost toga prgavog teatra. Monografija je to (o) jednom inatu.

Koliko god znalački Dubravka Lampalov nastoji pisati o INAT-u kao fenomenu, kao dijelu postmodernističkih strujanja, i sama je duboko svjesna da je INAT, kao uostalom svi umjetnički izričaji, proizvod isprepletenosti osobnih, ljudskih, artističkih, poetičkih, etičkih i političkih potreba osoba koje djeluju. Iako registriran u kazališnoj sezoni 1984/85, INAT je nastajao desetljeće prije u specifičnim povijesnim okolnostima, o čemu autorica piše u dijelu monografije *Novi pulski kazališni poredak*.

— AUTORICA ZNALAČKI I ZALJUBLJENIČKI NUDI VIŠEGLASNU KAZALIŠNU PRIČU, ARGUMENTIRANU IZBOROM IZ DESETLJEĆA KAZALIŠNIH KRITIKA S KOJIMA ULAZI U DIJALOG —

— I cvrčci su utihnuli NAJUSPJEŠNIJA JE INAT-OVA PREDSTAVA. ONA JE MOŽDA NAJBOLJI DOKAZ O TOME KAKO JE TEŠKO BITI PROROK U VLASTITOJ SREDINI —

INAT-ova povijest, prepletena povijesnim okolnostima, velikim je dijelom usko povezana s osobnom poviješću Branka Sušca, njegova začinjavca, strastvena i znatiželjna čovjeka, vizionara, koji po potrebi, riječima Suzane Marjanić, ne preže pred "mentalnom batinom", koji je emotivno bure baruta. Riječima autorice teksta monografije, znaju ga i kao "čovjeka od temeljite, glasne i direktne psovke", čovjeka kojega volite čak i kada s njime ne razgovarate (a takvih nije da nema), radoholičara i inicijatora, učinkovita dramskog pedagoga kojega bi malo koja pedagoška paradigma opravdala jednako kao što bi malo koja mogla zanijekati njegove pedagoške rezultate, dobrog duha mladih pulskih duša, velika umjetnika, zanesenjaka. Jednako tako povijest INAT-a jesu i sjećanja svih živih i sjećanja onih koji su svoja sjećanja ponijeli na drugi svijet, svih koji su se inficirali željom za traganjem i putovanjem samima sobom i onome u drugome. Trenutnost, prolaznost, bljesak kao prokletstvo i blagoslov kazališnog medija istodobno, nadograđuje se upisivanjem osobnog iskustva stvaratelja, publike, ali i kritike u Dr. INAT, proces za koji je nužna bila vremenska dimenzija kako bi se stvorila kritična masa osobnih iskustava pojedinaca i grupe koja postaje i ostaje upisana u INAT-ovo ime, grad, scenu unutra koje INAT djeluje…

Inicijalni kazališni i društveni "incident", koji je (pre)porodio inat u tadašnjoj generaciji, a koji se kao nemiran, uzjogunjen, prkosan duh perpetuirao gotovo tri desetljeća, bila je predstava *Hodanje prugom* iz 1975. koju su stvarali, kako ih opisuje Dubravka Lampalov, student Akademije dramskih umjetnosti Branko Sušac i inkasator u Elektroistri Budimir Žižović, a u njoj su sudjelovali službenica brodogradilišta i skladištar u Odmaralištu republičkog Sekretarijata unutrašnjih poslova. Predstava je zabranjena jer, prema riječima Komisije Općinskog komiteta, "drama umjesto rješenja i izlaza nudi bezizlaznost, negira dijalektiku i postojanje cilja". "Predinatovsko razdoblje" (1975 – 1985), kako ga određuje autorica teksta monografije, obilježeno je žilavošću i upornošću pulskih amatera koji su nekoliko puta mijenjali ime, ali ne i jedinstvenu želju za komadićem kazališnog neba.

EMOTIVNI KAPITAL Od 1984. do 2006. INAT je, kako je to u monografiji pobrojano, imao preko četrdeset premijera. Neke od tih predstava, riječima Vlade Krušića, a kako navodi autorica, čine "vrh vala", INAT-ova vala koji je uzburkao mnoge mirne vode. Neke od važnijih jesu *Prometej*, *Krabulja crvene smrti*, *Proba orkestra*, *Ružičasti sni*.

I cvrčci su utihnuli najuspješnija je INAT-ova predstava, barem ako je suditi prema njezinu odjeku izvan granica domovine, na prestižnim kazališnim festivalima. Ona je možda najbolji dokaz o tome kako je teško biti prorok u vlastitoj sredini, a dokumentirala je to i autorica teksta monografije napisima iz stranih tiskovina.

Neke od preko četrdeset premijera produkt su "emotivne investicije", kako autorica ekonomskom terminologijom označava rad s mladima koji postaju i autorima vlastitih projekata, a koji u jednoj kritici Borisa Rotara već nose deklaraciju MADE IN PULA (da ostanemo bliski ekonomskoj terminologiji).

Kazalište Dr. INAT također je jedan od suorganizatora Međunarodnog kazališnog festivala PUF utemeljenog 1994. godine. Na prvom PUF-u pokrenuta je festivalska praksa godišnjeg projekta nazvanog *Anno Domini*, pri čemu se u godinama koje slijede u radu na predstavi *Anno Domini* problematiziraju recentna kazališna strujanja uz mogućnost koprodukcija s domaćim i stranim kazališ̌tarcima.

Na kraju, ali ne i manje važno – Kazalište Dr. INAT ne bi imalo tako visok akademski stupanj (bio bi vjerojatno Mr. INAT) da nije imalo Šandora Slackog. Riječima Dubravke Lampalov (koje i sama potvrđujem i kojima sam ponešto i pridodala), on je "INAT-ova glumačka ikona", za njega riječ znači "zakucati čavao koji mora otrpjeti".

Ono što nijedna monografija ne može u sebe apsorbirati, također zbog invalidnosti koju sa sobom nosi upotreba riječi, jesu trajni dobici svih nas koji smo INAT-om kročili, koji smo vježbali segmentiran pokret (od čega mi još u glavi zvoni Šandorov glas: "glava, vrat, ramena, srednji dio, kuk"), koji smo Brankovom "mentalnom batinom" bili pomilovani, koji smo bili emocionalno ispražnjeni i sretni nakon predstava i proba, kojima INAT nedostaje ma gdje bili, kojima je INAT bio prva ljubav, koji smo tragali za istinom u nama samima, koji smo naslutivši je bivali nakon toga vrtlogom života bačeni u navodno pravi život u kojem je to naše otkrivenje malo koga zanimalo. Kapital je to koji se oplođuje i umnaža. Ako su mladi inatovci, riječju Dubravke Lampalov, "emocionalna investicija" INAT-a, onda je ono što smo iz INAT-a nepovratno istovremeno dali i prisvojili – emotivni kapital.

Dinko Delić,
Daroga za Katmandu

Legenda o zmajevoj kćeri

Daj mi krljušt
i obraze, i pazuha bludna,
jer si jedra ispod svile: zvijer
u tebi čuva tkanina – čipkani zid.

Himero, iza drevne borbe
ceptiš bijesna, sudbinska.
I migoljiš ko promašaj kocke,
ti, voda gola u drugu, jeguljo.

Zmijolika, znam te, no samu sebe, bolje.
Evo, perjane tajne iz davnina su jasne.
Namazanu iluzijama, grliću te
ko bršljan što antički kip.

Djevojka od zlata

U pet do sedam u tramvaju
kad raja na pos'o putuje:
ja vidim samo nju.
U pet do dvan'est u očaju
kad raja za šankom lumpuje:
ja sanjam Zlatu.

Kada se smije, ona me grije
a s usana joj miriše med:
ja ljubim samo nju.
Kad ona grli, ko niko prije
implementira zakon i red:
ja slušam Zlatu.

Sa Zlatom, sa mnogo zlata
u pakao, u raj – u smrt!
Sa Zlatom, sa mnogo zlata
u krevet i u zoološki vrt!
(Samo ne u brak...)

Blues oženjenog muškarca

Bio sam mlad
i svaka barbika – moja draga.
Lutao noću, krao šarene laži,
pio pakleni žar što duša traži
goneći tijelo u bar.

Sad ustajem u zoru,
imam strogog šefa. U znoju lica,
zgrčenih vilica, kao businessman
od 09^{00} do 05^{00} – za novac,
dušo, radim ja.

Hej, ista priča!
Ista priča, svaki dan!
Hej, budilnik zvoni!
Iskidan mi je san, draga.

Šta ti je na nosu?
Što mi sipaš hladan čaj?
Dušo, sfrćkaj kosu,
i vječna ljubav ima kraj.

Lolita & stari zmaj

Ti si zabranjeno voće, Lolita,
đul-cvijetak šadrvana iz bašče,
i šećerom zalivena pita u "Egiptu"
sa Baščaršije.

Pod sihirom ja gorim, suho drvo
s koga još niče zelen plod.
A srce mi pusto ostrvo (bez tebe),
potonuli brod.

Nasmij se, bona, prevari muža
na vrelu Bosne za Prvi maj
među cvijećem gdje si prva ruža
i princeza koju vreba zmaj.

Baksuzija blues

Im'o sam garažu i komforan
stan uz prvu liniju fronta. Im'o
kamaru para, troškali dlan i
hanumica da je grehota.

Sad, veteran, ništa nemam,
osim rana iz prokletog rata.
Sreća je rospija, pitam se:
što me babo pravio od blata.

U kafiću ja nagnem pivu
koja me u hendek baci.
Zaglibio sam u jalovu njivu,
na nebu crni oblaci. Al'

dok se hefta za heftom valja,
baksuzija me neće dugo tući.
Iz ilovače što mi kundure
kalja, ja ću se izvući.

Pjevam ko bulbul na grani,
ka oblaku pružim ruku, jer
Sunce i pod feredžom brani
džinima da me odvuku.

Pjesma bez naslova za čovjeka bez imena

Svakog jutra
autobus vozi tvoje tijelo
iz predgrađa na rad, na rad – u grad.

Svakog dana
tvoja pluća dišu, demokratski dišu:
multi-kulti, multikulturni zrak.

U kafani alkoholna likvidacija,
u kući Dayton i deložacija...
Ti natoči, tvoje oči vide duplo – duplo
vide sve.
Pričaj mi, pričaj kako je lijepo bilo dok si
bio mlad.

Kreni kući! Kreni kući,
noć je. Kreni kući – noć je:
curice sa ulice nude svoje ručice. Nude
svoje, nude svoje...
Pričaj im, pričaj kako je lijepo bilo dok si
bio mlad.

B'jeli zeka & baksuz-seka u casinu "Bosna"

Zapali ljutu cigaretu, brate.
dok ribaš poker-automate.
Doručkuj aspirin & kofeinski čaj,
i čistači nekako moraju u raj.

Sinoć u casinu si bio B'jeli Zeka,
među sexy-macama super-miš.
Al' ti oko vrata visi Baksuz-Seka,
pa se mašiš za hašiš da je ispašiš.

Maher za magiju, olovo glancaš u zlato.
Bolja radna mjesta zauzeta su, brato.
Ecstasy, nikotin, moćna biljka mak,
čine život da ti je lijep & vrlo lak.

Manageri, vilenjaci, politički čarobnjaci
kockaju se i prodaju snove "Bosne" ove.
Mafijaši, dragovoljci, brižni bogomoljci
troše budžet, brdo love – za ćeifove.

Čuj: anestezija & Baksuz-Seka
ne trebaju ti, brate.
Jer u "Bosni" radnici – gle čuda:
najbolji su bez plate.

Dole heroin! Dole kokain! Dole
vilenjaci!
Peyotl, crack & marihuanu ti slobodno
baci.
Magija tvoja daje rezultate. Najbolji si,
brate!
"Bosna" se sija od čistoće u ove jutarnje
sate.

Na uglu titove & ferhadije

Uz vatru jutarnji tango.
Sarajlije ni mukajet. Prođu,
dok u oku im bombone i vino,
još čaršija od neona.

Grlim je uz izlog
kao kokuz koji mrzi zimu.
Raza me mazi usnama
od cimeta i meda.

U očima nam nur, na
rukama mjesečeva mrena.
Sarajevo, grad od umora,
obamrlo kao snena žena.

Autoput 5C

Ja ću preći europske granice
putem 5C s mora do Savice,
ko bh vozač – pizza raznosač,
dok piči ova obnova.

Burek je crk'o, a ginu ćevapi,
baklave su trice i kučine.
Sad su pizze & burgeri fora,
asfaltom ćemo do pučine.

Bošnjaci su, Srbi & Hrvati,
za obnovu radna super-snaga;
BH cijela iz tri dijela: konstitutivno
tanke nacional-stranke.

Novine pišu da u "Dayton-državi",
sve u roku, jednostavno, moraš:
OHR po euro-standardu
demokratizira nas.

Ja ću preći europske granice
putem 5C s mora do Savice,
ko bh vozač – pizza raznosač,
dok piči ova obnova.

Europa! Europa!
Kad će ta Europa?
Europa, ili smo tropa!

DINKO DELIĆ rođen je 1957. u Slavonskom Brodu. Gimnaziju je završio u Gradačcu, a Filološki fakultet u Beogradu 1980. Studirao je postdiplomski kurs sociologije književnosti (1982 – 1986) na Filološkom fakultetu u Beogradu i kurs postmoderne književnosti (2002 – 2006) na Filozofskom fakultetu Tuzla. Do 1993. radio je u Gradačcu kao profesor književnosti, pisao, bavio se muzikom i pozorištem. Od 1993. živi u Tuzli, sarađuje sa medijima, nevladinim organizacijama i radi honorarno u izdavaštvu. Bio je predsjednik Savjeta Gradačačkih književnih susreta (2003 – 2006) i urednik časopisa *Diwan* (1999 – 2006). Tekstovi su mu prevođeni na engleski, poljski, njemački, malajski i makedonski jezik. Objavio je zbirke kratkih formi *Opljačkani sarkofag* (1998) i *Bosanska knjiga mrtvih* (2001). A u pripremi mu je multimedijalna zbirka blues balada *Daroga za Katmandu*. Uvršten je u pregled *Savremena bošnjačka književnost*, časopis CYM (*Spisanie za umetnost*), br. 38, Centar za kulturnu inicijativu, Štip, 2003, u antologiju *Poezija i humanizam* malajskog Instituta za jezik i književnost 2004, antologiju biblioteke "Harfa" Međunarodnog centra za mir u Sarajevu 2006. i antologiju *Treća riječ: postsocijalistička poezija*, Monsoon Edition, Calicut (Kerala, India) 2007.

Marko Gregur, *Sprovod (ili zločin i kazna velečasnog Franceka)*

Ceste rodne grude gmizale su uske i blatnjave ravnicom noseći na kralježnicama automobile, nebo je bilo olovno, sivo kao ekonomija i sitne su kapi kiše rominjale po nesređenim katastarskim česticama kvaseći grumene crne, iz grobnog mjesta obiteljske grobnice tek iskopane masne zemlje koje će kasnije ožalošćeni, rodbina, drugovi i prijatelji dostojanstveno pobacati po lijepom lakiranom lijesu Ivana Horvata, partijca i prvoborca, koji je iznenada preminuo zbog zatajenja srca, kako se to već zbog prestanka rada srca i umire, u 56. godini života, ostavivši za sobom golemu prazninu i neizrecivu tugu.

O tome je li blago preminuo u Gospodinu ili nije postojala su oprečna mišljenja Partije i gospođe udovice Ane Horvat, pokojnikove majke, kojoj to nije bilo prvi put da pokazuje (otvoreno pokazuje!) znakove protudržavnog djelovanja. Bilo zbog snage svojih argumenata ili neuvažavanja argumenata Partije, gospođa Ana Horvat, djevojački Kaptolščak, dekretom je donijela odluku da je njezin sin Ivan Horvat, rođen 1925. godine, svakako preminuo u Gospodinu i da će počivati u miru Gospodnjem, a ne u miru revolucije, što je uostalom oksimoron, a gospođa je veoma držala do jednostavnosti pa tako i do jednostavnosti u govoru. Ta jednostavnost ponešto je išla na živce gospodinu klesaru kad je gospođa Horvat odbijala redom sve njegove prijedloge od kojih su neki sadržavali čak i stihove velikih naših pjesnika i tvrdoglavo ostajala pri svome, da na spomeniku moraju biti samo datumi rođenja i smrti te natpis štampanim slovima – POČIVAO U MIRU BOŽJEM! On je tu jednostavnost nazivao škrtost.

Ivan Horvat bio je dobar čovjek. Jednako dobar kao što su nakon smrti po kazivanju dobri svi ljudi i jednako zabavan, pametan, omiljen i društven kao svi pokojnici, pogotovo samoubojice. Možda čak i malo bolji. Nije mu smetalo što majka ide u crkvu. I sam je kao dijete išao u crkvu. Kratko vrijeme bio čak i ministrant. Da ste ga pitali misli li da će mu majka, ako ga nadživi, prirediti kršćanski sprovod, odgovorio bi potvrdno. I vjerojatno se ne bi bunio.

Na sprovodu se okupilo mnogo ljudi. Jecalo se i plakalo. Kako je red, na marginama se mogao čuti pokoji vic. Ne politički. Proklinjalo se kišu i prisjećalo kako je bilo lijepo vrijeme, sunčano, iako hladno, kad su pokapali Jožu, općinskog tajnika. U svoj toj crnini i sivilu crvena se misnica velečasnog Franceka, župnika zagrebačke nadbiskupije, još više isticala. Njegovi su se ništa manje crveni obrazi pripisivali vjetru, a sjaj u oku još jednom preobraćeniku. Inače omiljen među župljanima zbog svoje rječitosti, taj je put nadmašio samog sebe. Stojeći kraj otvorene rake, ispod crnog je kišobrana koji je držao ministrant zaneseno govorio o uskrsnuću. O činu zbog kojeg naša vjera ima smisla. O radosti zbog susreta s Bogom. O prolaznosti ovozemaljskog. Baš kad je govorio o prolaznosti ovozemaljskog, došao je do najviše točke zanesenosti. Sve je nestalo. Ostali su samo on, vjernici i riječ Božja. Ostala je duša. Nije bilo vremena ni prostora.

Što nam je stalo do onoga što nam prijeti džepu! Mislimo na ono što nam prijeti duši! - citirao je omiljenog književnika.

Sve je prolazno, draga braćo i sestre! Što je to pedeset ili sedamdeset godina prema vječnom životu? Evo, naš nas je brat Ivan napustio u 56. godini života. Preobratite se, braćo i sestre, i propovijedajte evanđelje! Jer što je čovjek bez Boga i što je život bez Božje ljubavi? Sve je prolazno, predragi moji, i vidite, evo, svi smo smrtni. Čak je umro i naš Tito! - posljednje je što je velečasni Francek rekao, a što su ljudi čuli.

Zadrhtao je kišobran u ruci ministranta, oni koji nisu pozorno slušali pogledavali su susjede pitajući se jesu li čuli što im se čini da su čuli, jesu li čuli ime Tito, dok su im ovi neprimjetno kimali glavama potvrđujući. Neki su se potiho smijali diveći se župnikovoj smionosti koju su pripisivali jugu, a dobro se zna da od juga čovjek poludi, dok su neki drugi pazili da se ne smiju. Nekima su se lica smrknula, a onima koji tamo zapravo i nisu bili na licima se nije moglo vidjeti ništa. Oni su pokušavali zapamtiti svaku riječ, odnosno, još bolje, smisao.

Jesi li ti to rekao Tito?! - bjesnio je u sebi tužitelj koji je bio na sprovodu jer mu je Ivan bio najbolji prijatelj još od djetinjstva.

Bando jedna svećenička! Vidjet" ćeš ti 'ko je Tito, majku ti tvoju! I onaj tvoj brat u Njemačkoj, još veće govno, i on će vidjeti! - urlao je tužitelj tražeći telefonske brojeve u svojoj bilježnici tog kišnog jesenskog popodneva 1981. godine.

Nije prošlo puno vremena kad je župnik Francek, ovaj put s manje boje u licu, imao priliku izjasniti se pred sucem.

Osjećate li se krivim?

Ne osjećam, zato jer…

Napišite da se optuženi ne osjeća krivim.

I tako mu je, po članku zakona, sud SR Hrvatske na dvije godine dodijelio ćeliju da u njoj na miru kontemplira. Spremio je velečasni Francek osobne stvari u mali crni kovčežić i s brevijarom u džepu krenuo u Lepoglavu.

Nije bio osobito razgovorljiv kad sam ga vodio u zatvor. Pitao sam ga o vinogradu nešto, ali je samo šutio - rekao je kad se vratio kući njegov tužitelj.

Bar se ne moram pitati tko me cinkao. Uostalom, konačno sam jednom bio čovjek i rekao što mislim - razmišljao je prvih dana u zatvoru velečasni Francek.

Ipak, kako je vrijeme odmicalo, a odmicalo je sporo, mislio je da to možda nije trebao reći. Sad mu se već činilo da te dvije godine neće nikada proći. Računao je koliko je dana dobio za svako izgovoreno slovo. Bilo mu je teško. Kao svećenik nekim je stražarima bio na posebnom "piku"". Maltretirali bi ga kad god bi im se ukazala prilika, a prilika zatvorskog stražara ukazuje se mnogo češće nego prilika Gospe. Kad bi bili u dvorištu, velečasni bi, iako nepušač, uvijek imao u ruci cigaretu jer bi mu kad je ne bi imao, stražari rekli – Velečasni, ti ne pušiš, pa pokupi čikove. Stajali su pokraj njega prešutno ga tjerajući da uvuče dim pa se smijali kad bi se zakašljao. Uskoro je propušio pa su ga, barem što se toga tiče, ostavili na miru.

Jednog je dana u novinama koje su svakodnevno čitali naišao na članak koji mu je privukao posebnu pozornost. Pročitao ga je na brzinu, pa još jednom polako. Počeo se glasno smijati.

Bagra je to, nepopravljiva. Vidjet ćemo još tko će se posljednji smijati.- rekao je upravitelj zatvora kad su ga ubrzo izvijestili o događaju.

Opet se velečasni Francek, župnik zagrebačke nadbiskupije, našao u zgradi narodnog suda pred drugom sucem i drugom tužiteljem. Sredovječna gospođa tipkačica, vrsna daktilografkinja, pobjednica općinskog daktilografskog natjecanja za srednje ekonomske škole 1952, razgibavala je prste čekajući početak suđenja.

Optuženi, osjećate li se krivim? - pitao je sudac rutinerski.

Ne osjećam.

Zatim je optužba iznijela dokaze, pozvani su svjedoci tog zločinačkog čina, lupala je nemilosrdno pisaća mašina ispunjavajući stranice svjedočenjima pod nepogrešivim njegovanim prstima gospođe tipkačice.

Jeste li se ili niste smijali pročitavši u novinama članak o smrti našeg druga i zaslužnog člana partije Joke Manojlovića?

Jesam, druže suče, smijao sam se.

Ovaj je odgovor iznenadio suca.

Znači, priznajete krivnju?

Ne priznajem. Ja sam se smijao smrti gospodina Manojlovića, koji je bio tužitelj u jednom drugom procesu koji se na ovom istom časnom sudu vodio protiv mene, a s kojim ste, vjerujem, upoznati i moram reći da sam gospodina Manojlovića neobično cijenio i simpatizirao; čak bih mogao reći da je bio moj prijatelj. Smijao sam se njegovoj smrti zbog toga jer je uskrsnuo i otišao k Bogu, a uskrsnuće je najveća radost i život vječni.

Sudac nije znao što učiniti. Partijski su svećenici razgovarali s njime i rekli mu da je smrt doista radost, radost vječnog uskrsnuća i da je velečasni sasvim u skladu sa svojom vjerom. Savjetovali su ga da je glupo zamjerati se Crkvi zbog potpore koju uživa među narodom zbog takve sitnice, i to još zbog jednog običnog provincijskog župnika, koji je uostalom već osuđen i sjedi u zatvoru pa ga je sudac oslobodio optužbe. Vidjevši tužitelja kako bjesni, velečasni mu je obećao da će se radovati i njegovom uskrsnuću.

Odsjedio je Božji službenik Francek svoje pune dvije godine pa se vratio u svjetovni život i nastavio propovijedati Božju riječ. Boja mu se uskoro vratila u lice, ali na sprovodima više nije poentirao time kako je umro čak i naš drug Tito. ◻

13 – 14. studenog 2007.

MARKO GREGUR (Koprivnica, 1982), poeziju je objavljivao u časopisima *Kaj*, *Poezija*, *Knjigomat.com* te *Koprivničkom književnom godišnjaku* (2007). Kratkom pričom javio se u sklopu *Večernjakova* natječaja 2007.

PROZAK / NAVRH JEZIKA Godišnji natječaj ALGORITMA i ZAREZA
za najbolji neobjavljeni prozni i pjesnički rukopis autora do 35 godina starosti

Maja Sačer, *Čista savjest*

Pala je. Kao suha grana kad se odlomi od drveta, pokošena vjetrom. Ležala je nepomično, gotovo spokojno.

Dan je bio nepodnošljivo vruć i sparan. Jedan od onih kad se odjeća tijesno sljepljuje uz tijelo, a dah je kratak, zaglavljen u grlu.

Bujna smeđa kosa prekrivala joj je lice. On ju je gledao izrazom čiste, pobožne sućuti, visoko sa svog prozora, nosa ispunjenog intenzivnim mirisom omekšivača za rublje, koji se širio sa svježe opranih zavjesa. Zamišljao ju je mladom, naivnom, kao da se tek mora naučiti suočiti s odraslim, neprijaznim svijetom. Ali nije mogao vidjeti njezine ruke koje su bile koščate i prošarane žilicama, nekako potrošene.

Još je u jednoj ruci pridržavala plastičnu vrećicu iz koje su ispale bočice s jogurtom i otkotrljale se svaka u svom smjeru. Druga joj je ruka bila položena preko smeđe torbice, čija se sjajna koža ljeskala na suncu. Nosila je prozračnu, bijelu haljinu, koja joj je sada otkrivala noge sve do bedara. Jedno joj je stopalo bilo boso. Pored njega ležala je prevrnuta natikača s velikom, ukrasnom kopčom.

Ulica nije bila pusta, no to je bilo neusporedivo s rijekama ljudi koje su je pohodile tijekom radnog dana. Tu se zatekla nekolicina ustrajnih šetača, koji su poželjeli uhvatiti posljednje zrake prijepodnevnog sunca, prije negoli udari nepodnošljiva žega. Bilo je tu i onih koji su, lijeno se gegajući s noge na nogu, obavljali nedjeljnu kupovinu, a manji je broj već sada pohrlio u crkvu kako bi ugrabili sjedeće mjesto.

Možda je samo dehidrirala, pomislio je čovjek na prozoru. Zagrizao je u jabuku, slušajući zvuk lomljenja sočnog ploda pod zubima. Promatrao je prolaznika koji se zagledao u ženu na podu i privučen znatiželjom prišao njezinom skvrčenom tijelu. Čučnuo je do nje, položivši dlan na njezino bedro. Klizio je rukom niz vlažnu, golu kožu, ostavljajući na njoj trag znoja. Skinuo joj je preostalu natikaču i poškakljao po stopalu.

Čovjek na prozoru nije se mogao načuditi njegovoj drskosti. Pomislio je kako bi mogao doviknuti da pusti ženu na miru, ali prolazniku je dosadilo kad je vidio da žena ne reagira na njegove zaigrane podražaje.

Stvarno svašta, mislio je, mljackajući. Zar nitko neće pomoći toj ženi? Evo, pogledaj ih. Prolaze pored nje kao da je lokva.

Jedan je muškarac prekasno primijetio onesviještenu ženu pod nogama pa ju je samo prekoračio, na užas promatrača na prozoru.

Nadam se da nije srčani udar, mozgao je. Dograbio je telefon i nazvao hitnu.

Zurio je kroz prozor nepomućenom pozornošću u ženu na tlu. Činilo se da nesvakidašnji prizor nikome ni najmanje ne smeta. Doduše, jedan je golub pokazao zanimanje za sadržaj njezine vrećice. Smiono joj se približio, toliko da je polovicom tijela ušao unutra i nesmetano kljuckao kruh.

Pokoji bi se prolaznik začudio prizoru.

Što se tu događa? mislio je stariji gospodin, vodeći psića na uzici. Joj, nadam se da je netko nazvao hitnu. Ja sam opet zaboravio mobitel.

Koja je ona sretnica, zavidjela joj je mlada žena u crnom. Još će danas biti slobodna od svega ovog.

Pa što! Kao da bi se netko zaustavio zbog mene, uvjeravao se muškarac u tamnoj majici.

Ja je ni ne poznajem, mislio je dječak, kojeg je majka podmitila povećanjem džeparca da ode u dućan.

Strašno je to. Toliko ljudi, a među njima niti jedne časne duše... Tko bi me sad mogao zvati? Postarija gospođa izvuče iz torbice mobitel i stane gorko opisivati prizor kojem je svjedočila.

Nevjerojatno, pomislio je čovjek na prozoru. Stojim tu već deset minuta i ništa. Što se to događa s ovim svijetom? Više ništa nije na svom mjestu. Bacio je pogled na sat. Pet je minuta preostalo do mise u jedanaest, a bez njega nisu mogli početi. Još je jednom nakratko pogledao na ulicu, osjećajući olakšanje pri sve glasnijem tuljenju sirene.

Sljedećeg je dana svećenik pročitao u novinama osmrtnicu uz koju je bila slika tamnokose žene, kristalno blijede puti, blago naboranog lica. Ne može biti ona. Proučavao je fotografiju, uporno i strpljivo tražeći na njoj nešto što bi pokazalo da to nije onesviještena žena. Ova na slici ima kraću kosu. Mora imati. Uostalom, kako mogu znati kad joj nisam vidio lice. Sve u svemu, moja je savjest čista.

Prišao je prozoru.

* * *

Pala je. Onesvijestila se. Nasred ulice. Dan je bio sparan. Možda je u pitanju sunčanica.

MAJA SAČER (Zagreb, 1980) diplomirala je pravo. Kratke su joj priče uvrštavane u knjige *Sve priče – Antologija nepoznatih autora* (Informator, 2003), *Rukopisi 31* (Dom omladine Pančevo, 2008) i razne periodike. Uskoro joj izlazi prva zbirka kratkih priča, za sada bez naslova.

Maja Klarić, *S ruba kontinenta*

Prije sna

Gledajući film *Story of the Weeping Camel*

Svake večeri dok toneš u san
Zamišljaš
Kako sjedaš na dvogrbu devu i krećeš
Putuješ
Sve do pustinje Gobi
Daleko
Tamo gdje mongolska mjesečina
Miluje misli
Svojim dugim bijelim prstima

Tvojim snovima puše vjetar
I komeša pustinjski pijesak
Dok sve unaokolo prekriva magla
Zbog koje ne znaš točno gdje si
I raduješ se

Prekida mi san
Prodoran zvuk
Kad puhneš u rog preko pustinje
Ali se smiješim jer znam da si napokon stigao
Tamo gdje si toliko htio

Želja za kretanjem

Pođi
Odmah
I nemoj previše razmišljati
Samo kreni
I pusti
Da se cijeli svijet
Sam od sebe
Pred tobom raspliće

Zamisli
Sva mjesta na koja ćeš ići
Kako na tebe čekaju
I osjeti
Kako ti u glavu udara
Želja za polaskom

Sve što je potrebno jest

Zakoračiti

Dvoje putnika

Ti si oduvijek bio njezin,
Još onda dok je slijepo lutala svijetom
I sama u tišini planinske noći
Gledala zvijezde.
Oduvijek si želio otići s njom,
Otputovati daleko, na sam kraj svijeta
Koji se skrivao iza horizonta.
Ona je oduvijek tebe tražila,
Na svim mjestima koja je obišla
Zavirujući sve dublje
Dok te nije pronašla
Sklupčanog u čekanju.
Ti si oduvijek bio njezin,
Ona je uvijek s tobom putovala.

S ruba kontinenta

Cliffs of Moher, Ireland

Ovdje sve priča o tebi,
Rijeke, doline, brežuljci,
Beskrajno zeleno prostranstvo koje dok diše
Priča o tebi koji bi volio
Hodati sa mnom ovuda
I u proljetnoj tišini sunčanog dana
Zaboravljati gradove.
Ovdje sve priča o tebi,
Stijene po kojima bismo se penjali skupa
I bacali prekooceanske poglede
U daleki svijet iza obzora,
Priča o tebi koji bi volio
Vidjeti moju kosu kako je češlja ovaj vjetar
Svojim dugim prstima dok stojim uspravna i mirišem
Sve što je donio putem.
Ovdje sve priča o tebi,
Priroda koja te u tragovima sadrži dalekog.

Jedne noći u studenom

Upravo dok je padala u očaj
Razmišljala o jedinoj stvari koja bi je navela da ostane
On je došao i povukao je za ruku

I pričao je
O tome kako rijeke
Divno mirišu prije kiše
I kako se voda ponekad
Tajanstveno nasmiješi
Ako joj kažeš lijepu riječ

Znala je
Da su strane svijeta
On bi bio istok
Ona zapad
I bila je spremna
Naći se na pola puta

Ali je dašak tog neobičnog vjetra
Nestao istom brzinom kojom je i stigao
Dok se osvrtala
Zadovoljna u nevjerici

MAJA KLARIĆ rođena je u Šibeniku 1985. Apsolventica je engleskog jezika i komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljivala je poeziju u novinama i časopisima (*Ka/Os*, *La Strada*, *At Large*, *Zarez*...) te zbirci poezije *Erato 2004*. Njena poezija objavljena je u virtualnom i ukoričenom izdanju *Knjigomata* kao i u virtualnom časopisu za poeziju *Agon*. Objavila je kratku priču u kulturnom časopisu *Arteri* na Cipru. Prevodi za *Zarez*, *Treći program hrvatskog radija* i *Riječi*. Nagrađena je na međunarodnom pjesničkom natjecanju *Castello di Duino* u Trstu 2008, a njezina je pjesma objavljena u istoimenoj antologiji. Dva njezina putopisa nagrađena su na *Studentnetu*. Nagrađena je na međunarodnom natječaju kratkih priča *Sea of Words* u Barceloni 2008. te na regionalnom književnom natječaju *Reč u prostoru* u Beogradu 2009. Njena poezija uvrštena je u pančevački zbornik *Rukopisi 32*.

NOGA FILOLOGA

filologanoga.blogspot.com

ŽELJETI NE VIDJETI

RAZGOVOR S PEDESET GODINA POKOJNIM IREDENTISTOM GIUSEPPEOM PRAGOM KAO UVOD U RAZMIŠLJANJE O NEZAPAŽENOM I NEUPITANOM. ODNOSNO: ZAŠTO NE ZAPAŽAMO I NE PITAMO SE?

NEVEN JOVANOVIĆ

Premećem po tuđim bilješkama. Onaj tko ih je pisao mrtav je već 51 godinu; ono što prevrćem nisu zapravo njegove bilješke, već digitalni skenovi mikrofilmskih snimaka njegovih bilježaka – bilješke u visokom stupnju apstrakcije. Sami su papirići u Veneciji, u biblioteci Marciana, i čine posebnu zbirku: po svome autoru, ona se zove "Fondo Praga".

SVETA EUFEMIJA Giuseppe Praga rodio se 19. ožujka 1893. na Ugljanu, u mjestu koje mi zovemo Sutomišćica, a on ga je zvao Santa Eufemia. Ovaj vršnjak Miroslava Krleže bio je moj kolega: studirao je klasičnu filologiju (počeo u Beču, diplomirao u Padovi). Nakon Prvog svjetskog rata Praga je radio kao nastavnik u srednjim školama i u zadarskome Istituto tecnico (sjetimo se – to je doba u kojem Zadar pripada Kraljevini Italiji); od 1931. Praga je bio direktor zadarske knjižnice Paravia, od 1936. direktor zadarskoga Državnog arhiva. Potkraj Drugog svjetskog rata Praga je bio jedan od tisuća Talijana koji su u egzodusu napustili Istru i Dalmaciju; poslije egzodusa zaposlio se u venecijanskoj Marciani kao bibliotekar. Iz Zadra je sa sobom ponio bilješke koje je, kao istraživač dalmatinske povijesti, prikupljao cijelog života. Te su bilješke na digitalnim fotografijama koje ja sad premećem.

TESTI VOLGARI SPALATINI Svatko tko se bavi srednjovjekovnom i ranonovovjekovnom poviješću Dalmacije – a, pretpostavljam, i mnogo istraživača Dalmacije iz razdoblja prije Drugog svjetskog rata – neprestano nalijeće na Giuseppea Pragu. Taj je bio jedan od onih koji su dospjeli svuda i o svemu ostavili barem redak, barem crticu; sukladno principu koji je jednom opisao Walter Benjamin (tek donekle ironično), kartoteka Praginih znanstvenih bilježaka destilirala se i sažela u njegove radove, odakle se opet raširila i razgranala u niz drugih, tuđih kartoteka. No to je sve uobičajeno, i za mene Praga dugo vremena nije bio više od potpisa ispod naslova članaka, beskrvan i bestjelesan bibliografski entitet.

Onda sam – pri kraju opsežnog članka koji se zove *Testi volgari spalatini del Trecento* ("volgari" za Pragu, dakako, znači "talijanski") - Praga imao 34 godine kad ga je 1927. objavio u časopisu *Atti e memorie della societa" Dalmata di storia patria* - tamo gdje Praga razmišlja o tome kako "slavenski jezik" reagira na utjecaj venecijanskoga, pročitao ovo: "Kao dokaz naših tvrdnji, dozvolite da za svjedoka pozovem sebe samoga. Pisac ovih redaka rodom je s otoka u susjedstvu Zadra i, mada mu slavenski koji se ondje govori nije maternji jezik, govori ga još od djetinjstva i poznaje ga kao drugi maternji jezik. Pa ipak, u seocetu Sv. Eufemije, na otoku Ugljanu, čiji su stanovnici već stoljećima, pa i tisućljeće, u svakodnevnom živom kontaktu s venecijanskim stanovništvom Zadra, govori se narječje kojega rječnik ima 20 posto riječi venecijanskoga, ima dijelom venecijansku sintaksu, ima čak i morfologiju tu i tamo natrunjenu venecijanskim, ali to je narječje slavensko! I tako je, uz nužne izmjene, bilo u svim slavenskim centrima Dalmacije koji su više ili manje podlijegali utjecaju Venecije."

SJENE Ovo me svjedočanstvo – ovaj potpuno nenadani izboj autobiografskoga u znanstvenom pisanju – šarmiralo, poput tuđe razglednice davno zaboravljene u staroj knjizi (u jednoj sam takvoj knjizi jednom bio našao i pincetu za čupanje obrva; i to je bilo šarmantno). Tim više što sam znao za Pragine iredentističke sklonosti; ne samo da su nas u školi i na studiju davno obavijestili da su svi dalmatinski Talijani u egzilu iredentisti, već i u Praginoj biografiji uredno stoji "irredentista, legionario fiumano e attivo in organizzazioni degli italiani in Dalmazia, poi storico e bibliografo". Pragin autobiografski pasus bio je za mene prvi signal da "iredentizam" nije sasvim jednostavna stvar, da slika nije crno-bijela, da su očito postojele različite vrste iredentista – da postoje, recimo, i oni koji su živjeli među Hrvatima i od toga nisu bježali. Istovremeno, možda paradoksalno, taj me signal naveo da počnem uopće *razmišljati* o iredentistima; ili, točnije, o svim onim Talijanima koji su nekad živjeli u Dalmaciji i, u neko doba prije moga rođenja, nestali; ispali iz našega svijeta (te samo, baš kao Homerove duše pokojnika, kao sjene nemoćno i zlobno viču s druge strane Jadrana: i ne čuju se ako baš ne slušamo).

CEDULJICE Onda je znanstveni projekt s kojim surađujem nabavio iz Marciane mikrofilmove Pragine ostavštine, i imao sam prilike pregledavati sve te bilješke, vrtjeti sličicu za sličicom. Učio sam odgonetavati Pragin rukopis, dizao obrve kad bih naišao na bilješku na poleđini računa ili programa koncerta (očito su u to doba štedjeli papir) - i, uglavnom, bivao beskrajno impresioniran.

Dijelom se taj efekt može očekivati. Netko dvadeset ili trideset godina – sedam do deset tisuća dana – dan za danom sjedi i pravi bilješke; onda, u jednom jedinom danu, ti upališ kompjuter i iz njega te zapljusne bujica listića nastalih u tih sedam do deset tisuća dana (da je samo jedan dnevno, zamislite koliko ih je). Efekt sličan onome kad naiđete na bend koji vam se sviđa – onda otkrijete da su napravili još pet ili deset albuma – i onda ih krenete preslušavati. Naravno da se zavrti u glavi kad se sažme cijeli jedan život.

Ali i mimo toga: na svoje je listiće Praga pisao ono čime se i ja bavim. Istraživao je srednjovjekovni i renesansni Split, Zadar, Trogir, Dalmaciju; napisao bi novu ceduljicu svaki put kad bi u arhivskim zapisima naišao na ime Marka Marulića, Jurja Dalmatinca, Petra Hektorovića. Svi oni koji su za većinu ljudi spomenici i ulice, trajekti i imena škola, na Praginim listićima – i na prastarim listinama koje je čitao da bi listiće napisao – ostavljaju trag kao obični, nekoć živi ljudi. Na Praginim bilješkama oni većinom nisu stvarali kulturu Hrvata kroz tisuću godina, nego su išli bilježniku, vozili robu na prodaju u Veneciju, ugovarali poslove, ovjeravali ili osporavali oporuke; i ne javljaju se sami, nego sa svojim prijateljima, rođacima, suprugama, djecom i roditeljima – sa svima onima koji, za razliku od velikana, nisu ušli u povijest (ili, ako jesu, ostaju *nomina tantum* koja i ne primijetimo prelijećući biografije).

PRODUKT MOČVARE Tu, međutim, priča o Pragi ne završava. Nedavno sam imao još jedan susret s njim. Posudio sam njegovu knjigu *Storia di Dalmazia*, čija je prva verzija, "non destinata al pubblico", nastala 1941, druga je trebala izaći 1943, da bi treća bila konačno objavljena 1954, četiri godine prije Pragine smrti (19. veljače 1958). Između druge i treće verzije, usput budi rečeno, objavio je Fernand Braudel svoje *Sredozemlje* (1949).

"I baš u Poleziji, prostranoj močvarnoj depresiji koja čini trokut s vrhovima u Brest Litovsku, Kijevu i Mogiljevu, na teritoriju kojim su Avari prošli da bi stigli do Labe, živjeli su Slaveni. Kao što je Avar bio tipičan etnički produkt azijatske stepe, tako je Slaven bio produkt močvare. Sanjar, oskudnih ratničkih sposobnosti, bez sklonosti političkom životu i bez državotvornih nagnuća, od pamtivijeka je bio tražen i lak plijen altajskih horda i germanskih ratničkih naroda, koji su ga porobljavali i uživali plodove njegova rada."

Digao sam pogled sa "Storia di Dalmazia", obazro se uokolo. Ne, to nije istina; nisam to učinio. Buljio sam i dalje u lijepa slova na žućkastom papiru i znao sam da ću knjigu dalje čitati. Imao sam napad morbidne znatiželje.

LINGUA CIACAVA Prema Praginoj priči o Dalmaciji, tamo od "stoljeća sedmog" žive "dva stara, različita naroda". Jedni, stanovnici gradova, nositelji su kulture i civilizacije, izravni sljednici rimske antike; drugi, stanovnici zaleđa, barbarska su plemena, od gradova primaju ono kulture i civilizacije koliko mogu (mada imaju vlastite crkve, vlastite vladare i vladarčiće). Gradsko su stanovništvo Romani, okolno Slaveni. Kasnije, kad Dalmacijom zavlada Venecija, počinje razdoblje procvata. Turci zauzimaju zaleđe, ali ne i gradove; gradovi, putem Venecije, uživaju blagodati Mediterana, pomorskoga imperija. U 15. stoljeću, "što se tiče narodnosti i jezika, gradovi Dalmacije i dalje imaju čisto talijanski karakter i obilježje, mada tu i tamo prošaran pokojom crtom slavenstva. Nije samo administrativni život u potpunosti talijanski; jezik kuće i ulice, crkvene propovijedi, običaji, obredi, ceremonije, pjesme, odjeća, alat, namještaj - za sve postoji savršen ekvivalent u odgovarajućim talijanskim stvarima, oblicima i fenomenima. (...) Izvan grada, u uskom opsegu ladanja i manjih otoka, okvir izgleda malo drugačije. Prelazimo u ambijent slavenskog obilježja, ali slavenstvo je posve specifično, u talijanskom duhu preoblikovano i privučeno mnogostoljetnim vezama i razmjenama s jadranskim okružjem i komunalnim novolatinskim životom municipija. Stanovnici su seljaci, mornari i ribari, postavši, tko zna kakvim zagonetnim miješanjem rasa, i antropološki Mediterancima. Govore posebnom jezičnom inačicom, jezikom "čakavskim" *(ciacava)*, koji već u Kvatročentu živi isključivo na otocima i u obalnoj zoni od Rijeke do Splita. Takav jezik ima ritmove i kadence drevnih, danas mrtvih, novolatinskih istrodalmatskih narječja. Čitav leksik vezan uz građanski, administrativni, crkveni život, uz pomorstvo, plovidbu, ribu, kućanstvo - novolatinski je, dijelom dalmatski, dijelom venecijanski. Čak i gramatika, morfologija i sintaksa primaju latinske i talijanske utjecaje." Itd. itd.

Itd. itd, zaista.

DVA PRAGE Sjedim tako posljednjih dana i razmišljam. Zamišljam Pragu iz 1927, tridesetčetverogodišnjaka, i Pragu iz 1954, šezdesetjednogodišnjaka; zamišljam razgovor među njima, što bi jedan o drugome mislili. Dvije sablasti.

Jasno je što stoji među njima. Mlađi je na početku novoga svijeta, svijeta za čije su građenje i njega pozvali i odabrali, svijeta za koji mu srce tuče. Stariji je vidio isti taj svijet kako propada, totalno, duhovno kao i fizički, kako ga i bombe i mržnje pretvaraju u nepostojanje; s pedeset godina morao je iz tog svoga svijeta otići, da se u njega nikad ne vrati, da zna da se i nema čemu vratiti - sve kad i ne bi bilo zabranjeno. Tu ne postati gorak, ne pripovijedati utješne priče, ne dati da te pojede *wishful thinking* – to stvarno nije lako. To Giuseppeu Pragi, eto, nije bilo dano.

BIJELO-CRNO U mome čitanju gorkih Praginih stranica ima ipak i malo više od morbidne znatiželje. *Storia di Dalmazia* je povijest koju nisu napisali pobjednici, nego pobijeđeni; pred tom povijesti ja, odgojen na povijesti pobjednika, stojim začuđen. Priča pobijeđenih previše nalikuje zrcalnom odrazu priče pobjednika. Pristupi se previše podudaraju. Bijelo je polje ovaj put obojeno crnim, a crno bijelim - ali slika je i dalje crno-bijela (odnosno, bijelo-crna). Mi jako dobro znamo i vidimo što Pragi fali, što je on htio ne-vidjeti; a što fali *nama* i *našim* pričama? Što *mi* želimo ne vidjeti?

— nastavak sa stranice 2

Dokukino Croatia

Nakon ljetnih projekcija Dokukino Croatia (Katančićeva 3) novu sezonu započelo je gostovanjem poznatog nezavisnog dokumentarista Michaela Mierendorfa. Taj angažirani producent, redatelj i scenarist iz New Jerseya fokusiran je na teme vezane uz zaštitu okoliša, mentalna i fizička oboljenja te zlostavljanja. Po dolasku Mierendorf je održao predavanje *Od koncepta do kreacije – kako napraviti dokumentarac vrijedan gledanja*, a nakon projekcije njegovih filmova *Bez sažaljenja* i *Višestruke ličnosti* upriličen je i razgovor s gledateljima. Nakon tako zanimljiva početka sezone Dokukino u suradnji s Mađarskim veleposlanstvom krajem rujna priprema ciklus novijih nagrađivanih mađarskih dokumentaraca. U listopadu, tijekom ZFF-a, u Dokukinu održavat će se dokumentarni programa ZFF-a uz razgovore s prisutnim autorima. Za sada je poznat samo naslov *Cooking History*, Petera Kerekeša iz Slovačke. Krajem listopada bit će organizirana specijalna projekcija *Duhova Cité Soleila* uz razgovor sa suredateljem Milošem Lončarevićem. Na programu do kraja godine naći će se i neki pobjednički dokumentarni filmovi Sarajevo Film Festivala, nekoliko filmova Želimira Žilnika te još mnogo drugih specijalnih projekcija i predavanja.

Studentski prosvjedi 2009: metode, kontekst i implikacije

Hrvatska društvena i politička zbilja značajno je obilježena studentskim prosvjedima 2009. godine u prvom redu zbog upotrebe dosad neviđena načina političkog djelovanja. Kontekst i ciljevi blokada na dvadesetak fakulteta diljem zemlje, forma i sveobuhvatnost studentskog pokreta te aspekti njegove organizacije čine tu temu izuzetno plodnom za istraživanje i proučavanje. Studenti sociologije Filozofskog fakulteta stoga organiziraju simpozij na kojem će se razmotriti što, kako i zašto se dogodilo te koje to implikacije ima na budućnost visokog obrazovanja, opću komercijalizaciju školstva te dinamiku civilnog društva u Hrvatskoj. Pritom se naglašava važnost i interdisciplinarne i međunarodne dimenzije tog simpozija te se pozivaju svi zainteresirani da svojim sudjelovanjem doprinesu stvaranju sveobuhvatne slike studentskih prosvjeda i borbe protiv komercijalizacije obrazovanja. Neke od tema jesu blokade fakulteta i druge metode prosvjeda, plenum i metode organiziranja i odlučivanja, komercijalizacija obrazovanja i javnog sektora, utjecaj na javnost i politiku, obrazovne politike u Europskoj Uniji, medijska prezentacija i upravljanje medijima, ali mogu uključivati i druge aspekte studentskih prosvjeda u Hrvatskoj i svijetu, u prvom redu u 2009, ali i ranije. Na primjer implikacije neoliberalnog tržišnog kapitalizma u obrazovanju, bolonjski kontekst hrvatskog obrazovnog sustava, sredstva i rezultati strategije senzibiliziranja javnosti, odjek u javnosti i posljedice, organizacijski i politički aspekti plenumskog načina odlučivanja, plenumske radne grupe i mehanika djelovanja plenuma, odnos plenuma i uobičajenih hijerarhijskih struktura, sadašnjost i perspektiva besplatnog obrazovanja u Europskoj uniji i svijetu, utjecaj političke subjektivizacije studentskog tijela na političku situaciju u zemlji, odnos studentskih prosvjeda i civilnog društva te drugo. Simpozij će se održati od 13. do 15. studenog 2009. na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

NA NASLOVNOJ STRANICI: LINA KOVAČEVIĆ, THE SEPTEMBER ISSUE

The September Issue ironijski se referira na aktualno jesensko izdanje modnih magazina (a pogotovo magazina *Vogue* koje je poznato kao najiščekivanije u godini te obično odmah razgrabljeno). U kontekstu naslovnice Zareza, novina koje se bave nekim drugim temama, aktivira se drugo značenje — *The September Issue* odnosi se na bilo koju aktualnu društveno-političku temu, kakvih u Hrvatskoj u ovom trenutku ne nedostaje.
Ilustracija korištena za naslovnicu dio je serije *Stock Exchange of Dreams,* serije intervjua s bankarima, zaposlenima na području Chanary Wharfa (Londonske verzije Wall Streeta, odnosno dizajnerske interpretacije njihovih snova.

LINA KOVAČEVIĆ rođena je u Zagrebu. Diplomirala na Studiju dizajna 2005. godine. Kao samostalna dizajnerica sudjelovala na brojnim međunarodnim izložbama dizajna i novih medija. Povremeno nastupa kao VJ. Trenutno boravi u Londonu gdje pohađa postdiplomski studij na Central St.Martins College of Art and Design.

Treći program HR

umjetnost, znanost, glazba i riječ
0-24 dnevno
sedam dana tjedno

IZDVAJAMO

četvrtak, 17. 9. 2009.	13:00	ELEKTROSFERA: ČITANJE S EKRANA
četvrtak, 17. 9. 2009.	16:03	KAZALIŠTARIJE: Ivica Buljan
petak, 18. 9. 2009.	13:00	PROJEKT BROADCASTING: Omnia El Shakry Gusti objekti i osjetljivi pogledi - suvremena likovna kritika i bliski istok
nedjelja, 20. 9. 2009.	22:30	ZNACI VREMENA: Erika Fischer Lichte - Kazalište

HR3

IMPRESSUM

zarez, dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja

adresa uredništva
Vodnikova 17, HR-10000 Zagreb,
tel: +385 1 4855 449, 4855 451
fax: +385 1 4813 572
e-mail: zarez@zg.htnet.hr
web: www.zarez.hr

uredništvo prima
pon-pet 12-15h

nakladnik
Druga strana d.o.o.

za nakladnika
Andrea Zlatar

v.d. glavne urednice
Katarina Luketić

zamjenici glavne urednice
Nataša Govedić, Srećko Horvat i Marko Pogačar

izvršni urednik
Nenad Perković

poslovna tajnica
Dijana Cepić

uredništvo
Dario Grgić, Silva Kalčić, Suzana Marjanić, Trpimir Matasović, Nataša Petrinjak, Boris Postnikov, Srećko Pulig, Zoran Roško i Gioia-Ana Ulrich

dizajn
Ira Payer, Tina Ivezić

lektura
Dalibor Jurišić

prijelom i priprema za tisak
Davor Milašinčić

tisak
Tiskara Zagreb d.o.o.

Tiskanje ovog broja omogućili su:

Ministarstvo kulture Republike Hrvatske

Ured za kulturu grada Zagreba

LINA KOVAČEVIĆ, THE SEPTEMBER ISSUE